

ХЕЛЬСИНКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Шарик сердца

Поэтика имажинизма в сборнике
В. Г. Шершеневича «Лошадь как лошадь»

Lada Antonangeli
Pro gradu -tutkielma
Venäjän kieli ja kirjallisuus
Nykykielten laitos
Helsingin yliopisto
Huhtikuu 2017



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen		Laitos – Institution – Department Nykykielten laitos	
Tekijä – Författare – Author Antonangeli, Lada			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Šarik serdca. Poetika imažinisma v sbornike V. Šeršeneviča "Lošad' kak lošad'"			
Oppiaine – Läroämne – Subject Venäjän kieli ja kirjallisuus			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro-gradu		Aika – Datum – Month and year 4.2017	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 58
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkielman aiheena on imaginiestisen poetiikan piirteitä Vadim Šeršenevičin (1893–1942) runokokoelmassa <i>Lošad' kak lošad'</i> (1920). Vadim Šeršenevič on venäläisen imaginismin – vuosina 1919–1927 olleen kirjallisuuden koulukunnan – perustaja ja johtaja sekä yksi merkittävimpiä tämän koulukunnan runoilijoita. Hänen runokokoelmaansa <i>Lošad' kak lošad'</i>, johon sisältyy vuosien 1915–1919 runoja, pidetään hänen pääteoksenaan. Runoja analysoidaan suhteessa Šeršenevičin luomaan imaginismin teoriaan, jota hän kuvailee kirjassaan <i>2x2=5. Listy imažinista</i> (1920).</p> <p>Tutkielmassa käsitellään eri venäläisten ja ulkomaisten kirjallisuudentutkijoiden näkökulmia venäläisen imaginismin alkuperään, kerrotaan Šeršenevičin elämästä ja hänen tiestään imaginismin sekä tarkastellaan hänen imaginismia edeltävän runollisen ja kirjallisuudentutkimuksellisen tuotantonsa kehityksen kahta vaihetta: lyhyesti symbolistista (1911–1912) ja yksityiskohtaisesti futuristista (1913–1916).</p> <p>Varsinaista aihetta tutkitaan käsittelemällä Šeršenevičin teoksessa <i>2x2=5. Listy imažinista</i> kuvailtua imaginismin poetiikkaa ja selvittämällä poetiikan pääpiirteitä. Seuraavaksi tarkastellaan sitä, miten poetiikan periaatteet, kuten runojen runsas metaforisuus, metaforien tekninen eikä orgaaninen yhdistäminen runoissa, metaforien teennäisyys, runojen ei-kieliopillisuus, verbittömyys, juonettomuus jne. toteutuvat runokokoelman <i>Lošad' kak lošad'</i> runoissa. Tutkielmassa näin ollen pyritään osoittamaan, missä määrin runokokoelma vastaa imaginismin teoriaa ja missä osin poikkeaa siitä.</p> <p>Tutkielman perusteella voidaan päätellä, että imaginismin teoria aineellistuu runokokoelman runoissa vain osittain. Imaginismin pääperiaatteita vastaavia ovat rationalistiset runojen nimet, runojen epätavallinen graafinen asettelu (oikealla reunalla tasoittaminen), teennäiset, alatyyliset ja järkyttävät metaforat, ei-kieliopillisuus sekä sisällöllinen epäpoliittisuus.</p> <p>Täysin imaginismin estetiikka ei kuitenkaan pääde runokokoelmassa <i>Lošad' kak lošad'</i>. Šeršenevičin teoreettisista näkemyksistä "iloisesta imaginismista" huolimatta runokokoelmassa ovat selvästi läsnä katkeruuden, pettymyksen ja itsemurhan motiivit.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords venäläinen imaginismi; venäläisen imaginismin teoria; venäläisen imaginismin perustaja; šeršenevič vadim; lošad' kak lošad';			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited HYK Keskustakampuksen kirjasto, Kaisa-talo			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Työn nimi suomeksi: Sydämen pallo. Imaginismin poetiikka V. Šeršenevičin runokokoelmassa "Hevonen kuin hevonen"			

Оглавление

1. НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИМАЖИНИЗМЕ И ШЕРШЕНЕВИЧЕ. ВВЕДЕНИЕ	4
2. «ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ ИМАЖИОНИСТ»: ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ИМАЖИНИСТСКИХ ВЗГЛЯДОВ ШЕРШЕНЕВИЧА	7
2.1 Биография	7
2.2 «Весенние проталинки». Первые шаги в поэзии	8
2.3 Под маской футуризма	9
2.4 По «Зелёной улице»: путь в имажинизм	16
3. КАК ЖИЛИ ИМАЖИНИСТЫ	24
3.1 Основание имажинизма. «Декларация»	24
3.2 Расцвет имажинизма	27
3.3 Угасание течения	29
4. ПРОСТО, КАК « $2 \times 2 = 5$ ». ТЕОРИЯ ИМАЖИНИЗМА	33
5. «ЛОШАДЬ КАК ЛОШАДЬ» – КВИНТЭССЕНЦИЯ ИМАЖИНИСТСКОГО ТВОРЧЕСТВА ШЕРШЕНЕВИЧА	39
5.1 История создания сборника. Восприятие критикой	39
5.2 Анализ поэтики имажинизма	40
6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
Список использованной литературы	57
Источники	57
Исследовательская литература	57
Словари	58

1. НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИМАЖИНИЗМЕ И ШЕРШЕНЕВИЧЕ. ВВЕДЕНИЕ

Имажинизм (фр. и англ. image, лат. imago – образ) – литературно-художественное течение, теория которого главным принципом поэзии называет усложненную образность. Истоки эстетической концепции имажинизма лежат в романтическом аморализме русских модернистов старшего поколения (Бальмонт, Брюсов), восходившем к Ницше, Бодлеру и Байрону. Основу эстетики составляют, в частности, принципиальный антиэстетизм, аморализм и цинизм. (Шумихин 1990: 10.)

Имажинизм формировался в России в 1910-е годы, когда существовавшая культурная система оказалась неспособной ответить «на вызовы переходного периода времени с резко возросшим ритмом современной жизни» (РИ 2005: 5). Официальным годом образования литературной школы считается 1919-й, когда в воронежском пролетарском двухнедельнике «Сирена» в разделе «Новое в искусстве» была опубликована «Декларация» имажинистов. В ней имажинисты называли себя «настоящими мастеровыми искусства», имея в виду, что искусство рождается в результате труда, а не вдохновения, а «выявление жизни через образ и ритмику образов» объявляли «единственным законом искусства, единственным и несравненным методом» (Шершеневич 1997: 8-9). Под декларацией подписалась «передовая линия имажинистов» в лице поэтов Сергея Есенина, Рюрика Ивнева, Анатолия Мариенгофа и Вадима Шершеневича, а также художников Бориса Эрдмана и Георгия Якулова.

Главным автором декларации, а также основателем и лидером литературного течения был Вадим Габриэлевич Шершеневич (1893–1942) – образованный молодой человек, переводчик, полиглот, который ко времени учреждения «Ордена имажинистов» успел побывать в стане символистов и футуристов и издать несколько сборников стихов. Кроме того, Шершеневичем были к моменту основания литературной школы выполнены переводы трудов итальянского футуриста Ф. Т. Маринетти и стихов французского поэта Ж. Лафорга, а также написано множество статей об искусстве.

Расцветом имажинизма считается период с 1919 по 1922 годы, когда собственная предприимчивость и покровительство представителей высших эшелонов власти (Бухарина, Троцкого, Луначарского) давали имажинистам возможность, несмотря на раз-

руху в стране, активно публиковаться и безбедно жить, а также избегать ответственности за скандально-эпатажное поведение. Переломным стал для имажинизма 1922 год, когда созданием Главлита была введена цензура и Кусиков, а затем и Есенин уехали за границу; за этим последовало угасание литературного течения. Вскоре после ухода из группы Есенина в 1924 году объединение имажинистов было упразднено. (Захаров 2005: 23–24.)

Во время своего существования имажинизм, хотя и был в центре внимания критики, оценивался по преимуществу негативно и имел репутацию вредного, антиреволюционного, богемного течения; имажинистов обвиняли в «кривлянии ради кривляния», цинизме и аморальности, а также бездарности и эпигонстве. С прекращением существования литературной школы практически исчезли и упоминания о ней в советском литературоведении. Об имажинизме упоминалось лишь как о малозначительном богемном явлении (Богумил 2007: 3), и то, главным образом, в связи с именем Сергея Есенина, которого едва ли можно считать характерным представителем школы (Nilsson 1970: 6). На Западе, тем не менее, продолжалось исследование этого авангардного течения; русскому имажинизму посвящены труды таких ученых, как Н. Нильссон, А. Лотон, В. Пиотровский, И. Яжембиньска. В России же непредвзятое, свободное от советской идеологии изучение имажинизма и творчества его представителей началось лишь в 1990-х годах, после распада СССР.

Сами имажинисты претендовали, ни много ни мало, на роль открывателей новой страницы в истории русской литературы и называли имажинизм «первым раскатом всемирной духовной революции» (Шершеневич 1920: 17). То, насколько действительно значимым стал их вклад в развитие литературы, в настоящее время определяется специалистами; существуют разные мнения на этот счет. Шведский исследователь имажинизма Н. Нильссон (1970: 7), используя термин основателя англо-американского имажизма Э. Паунда, называет имажинистов не более чем «зачинщиками безумия» (*startres of crazy*) и считает их литературный вклад «малым и неубедительным», хотя и признает интересными их эксперименты с поэтическим языком и считает неплохими некоторые произведения.

Следует, однако, отметить, что выводы Нильссона и других исследователей того времени строились на весьма ограниченных по понятным причинам материалах. В настоящее время стали доступны новые важные материалы, что позволяет более глубоко

изучать литературное течение и, соответственно, по-иному оценивать его значение. Так, важным для развития русской литературы называют имажинизм в своих работах исследователи творчества Шершеневича В. Дроздов, Т. Богумил, Л. Куклин, А. Кобринский.

В данной работе мы проведём сопоставление различных точек зрения российских и зарубежных специалистов на истоки русского имажинизма, а также ознакомимся с личной и творческой биографией лидера русского имажинизма Вадима Шершеневича. Заключительную часть работы мы посвятим исследованию сборника его стихов «Лошадь как лошадь» в контексте поэтики имажинизма, детально описанной Шершеневичем в книге « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста». Поэтический сборник, увидевший свет в 1920 году, считается главным имажинистским произведением Шершеневича, а также, по мнению некоторых специалистов, главной книгой всего его творчества: «самой заметной, яркой и талантливой» книгой в его творчестве, «книгой зрелого мастера» (Куклин 1991: 73-74), «opus magnum Шершеневича» (Дроздов 2014). Книга « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» является, в свою очередь, его главным теоретическим трудом. В качестве названия нашего исследования мы использовали образ из сборника «Лошадь как лошадь» (стихотворения «Содержание плюс горечь», «Последнее слово обвиняемого»).

2. «ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ ИМАЖИОНИСТ»: ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ИМАЖИНИСТСКИХ ВЗГЛЯДОВ ШЕРШЕНЕВИЧА

2.1 Биография

Приступая к изучению зарождения и развития русского имажинизма, мы считаем необходимым ознакомиться и с личной биографией его основателя и главного теоретика Вадима Шершеневича, отметив основные этапы его доимажинистского творчества.

Вадим Габриэлевич Шершеневич родился в 1893 году в Казани в семье известного профессора-юриста Габриэля Феликсовича Шершеневича и оперной певицы Евгении Львовны Шершеневич. Шершеневич получил хорошее образование. Переехав с родителями в 1907 году в Москву, Шершеневич поступил учиться в известную частную мужскую гимназию Л. И. Поливанова. После ее успешного окончания в 1910 году он поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Первые два семестра Шершеневич обучался в Германии в Мюнхенском университете. Там он познакомился с немецкой и французской поэзией, сделал первые попытки перевода зарубежных поэтов на русский язык. (Дроздков 2014: 39.) По возвращении из Германии Шершеневич перевелся на юридический факультет, а затем на математический, который и закончил.



В 1915 году Шершеневич был зачислен вольноопределяющимся в автомобильную часть, с которой ненадолго попал на фронт. Он был поражен ужасами войны, о чем рассказал в книге воспоминаний «Великолепный очевидец».

Специалисты делят творчество Шершеневича на четыре периода: символистский (1911–1912), футуристический (1913–1916), имажинистский (1918–1926) и постимажинистский (1927–1942). После прекращения существования имажинизма Шершеневич работал в основном как театральный переводчик, также написал в 1930 году книгу воспоминаний «Великолепный очевидец», которая была издана уже после его смерти.

Вадим Шершеневич умер в 1942 году в госпитале Барнаула, где находился в эвакуации, от туберкулеза, как и один из его любимых поэтов Жюль Лафорг.

2.2 «Весенние проталинки». Первые шаги в поэзии

Писать стихи Шершеневич начал рано, еще в гимназии. В 1911 году вышла первая книга стихов Шершеневича «Весенние проталинки», в которой заметно сильное влияние поэзии символиста Бальмонта. «A beginner's book, it was imitative and adolescently romantic, a mixture of Fofanov and the Balmont of *The Burning Buildings*» (Markov 1968: 102). Сам Шершеневич также назвал впоследствии эту книгу «очень тонкой, слабой и подражательной» (Шершеневич 1990: 428).

В январе 1913 года вышел второй сборник Шершеневича под названием «Carmina», в который вошли стихотворения 1911-1912 годов. Мотивы для книги Шершеневич заимствовал на этот раз у А. Блока и М. Кузмина, в ней также заметно влияние Г. Гейне, Р. М. Рильке и П. Верлена. «However, as the title suggests, the poetic form was inspired by the neoclassical trend started by the Acmeists» (Lawton 1981: 13). Отзывы критиков того времени были, как отмечает Дроздов (2014: 49), разноречивыми, многие обратили внимание на несамостоятельность, подражательность сборника.

О подражательной природе поэзии Шершеневича символистского периода (как, впрочем, и более поздних периодов) говорят и нынешние исследователи. Так, Богумил (2007: 20) отмечает, что «творческая манера Шершеневича-символиста обнаруживает единообразие, связанное с отсутствием идеостиля, «своего» слова и использованием, по преимуществу, блоковских метатропов».

Известно, однако, что высокую оценку сборнику дал Н. Гумилев. Похвальный отзыв прислал молодому автору В. Брюсов, которого Шершеневич стал впоследствии считать своим учителем в поэзии.

Дроздов (2014: 61), рассуждая о «подражательности» ранних произведений Шершеневича, подчеркивает, что интерес молодого поэта «к творчеству поэтов различных школ и направлений был вызван не только прохождением им этапа ученичества [...], но и проявившимся в нем качеством исследователя». С этим трудно не согласиться.

Сам Шершеневич также считал подражание естественным на раннем этапе становления творчества, о чем свидетельствуют, например, его слова из книги «Футуризм без маски»:

Ведь все поэты [...] – чьи-нибудь ученики. Против влияния спорить нельзя и найденное влияние не умаляет достоинств поэта, позволив в будущем надеяться на большую самостоятельность (Шершеневич 1913: 78).

Несмотря на «вторичность», в ранних произведениях Шершеневича можно обнаружить и некоторые «ростки» самостоятельности. Так, Е. Иванова (2005: 59) отмечает, что уже в первых сборниках Шершеневича появляются темы и мотивы, которые станут ключевыми для всего его творчества в целом: мотивы шута, гаера, «глупого поэта», Арлекина, тесно связанные с темой творчества. Иванова (там же) подчёркивает, что в качестве творческой цели в этот период Шершеневича ставит не раскрытие души художника, а демонстрацию поэтической техники. Собственно, демонстрация техники стихосложения, механистичность построения текста станут одним из основных принципов Шершеневича-имажиниста.

На момент выхода «Carmina» Шершеневич был далек от футуризма и тематически и стилистически (Lawton 1981: 13). Сложно представить, что в том же 1913 году Шершеневич станет активным апологетом футуризма.

2.3 Под маской футуризма

Важным для прихода Шершеневича в футуризм стало общение с тремя людьми: Валерием Брюсовым, Леонидом Заком и Владимиром Маяковским (Дроздов2014: 63). Именно от Брюсова узнал Шершеневич о футуризме:

Я впервые услышал о футуризме и футуристах, конечно, от Брюсова, который [...] показывал мне и «Садок судей», и брошюры Игоря Северянина, и итальянские издания Маринетти.

Брюсов чутьем уловил если не мастерство, если не правду, то нужность этой новой волны. (Шершеневич 1997: 487.)

Благодаря дружбе с Леонидом Заком Шершеневич посещает выставки и диспуты художников-футуристов, знакомится с художником Г. Якуловым, который в 1919 станет одним из подписавших «Декларацию» имажинистов. Знакомство с работами и теоретическими концепциями художников-авангардистов позволит Шершеневичу узнать о

симультантлизме как о художественном методе. Симультантность – прием, при котором различные части художественного целого представляются в единый момент времени – станет позднее для Шершеневича одним из инструментов, с помощью которых выразительность поэтического текста достигается путем механического соединения образов. (Дроздов 2014: 64.)

Маяковский своим самобытным талантом не мог не привлечь Шершеневича, и Шершеневича одним из первых откликнется в печати на стихи Маяковского. Поэты были ровесниками, часто мирились и ссорились ¹. (Дроздов 20014: 67.) О творческом пересечении этих двух поэтов мы поговорим ниже.

Итак, сборники «Романтическая пудра» и «Экстравагантные флаконы» (оба 1913 года) ознаменовали начало футуристического этапа творчества Шершеневича. Первая из книг была внешне близка к символизму, но тематически посвящена разрыву с символизмом ради поэтики футуризма, и, таким образом, «разделила творчество Шершеневича на символистское и футуристическое» (Дроздов 2014: 115). Вторая книга – сборник футуристических стихотворений; в ней отразились поиски Шершеневича нового литературного языка (Дроздов 2014: 115; Lawton 1981: 15). Как отмечает Т. Богумил (2007: 19), «попытки поэта создать индивидуальный стиль предпринимались с оглядкой на современных ему успешных соперников». Так, в сборнике «Романтическая пудра» заметно влияние эстетнобудуарной стилистики Игоря-Северянина, а «Экстравагантные флаконы» перекликаются с урбанистической лирикой В. Маяковского (там же).

В. Дроздов (2014: 115), в свою очередь, указывает на осознанное пародирование Шершеневичем в сборнике «Романтическая пудра» стиля Северянина и иронизирование по поводу свалившейся на последнего славы. По мнению Маркова (1968: 104), степень влияния Северянина на стихи этого сборника была сильно преувеличена критиками: на самом деле литературные связи Шершеневича более сложны, ведь он заимствовал из европейской литературы – области, которую Северянин знал только понаслышке.

¹ Подробнее о знакомстве Шершеневича и Маяковского, а также личных и творческих взаимоотношениях поэтов см. в книге Дроздова «Dum spiro spero», 2014.

Much of the imagery in *Romantic Face Powder* was taken directly from the *poètes maudits* (the moon like a disintegrating skull; the sky which is heavier than the eyelashes of a dead woman), and, on the whole, this book marked for the author the shift from Heine and Rilke to the French poets. (Markov 1968: 104.)

В этом же году Шершеневич совместно с Л. Заком, Р. Ивневым и другими создает группу эгофутуристов, организует издательство «Мезонин поэзии», просуществовавшее, правда, недолго – до весны 1914 года. Именно этим издательством в сентябре 1913 года был выпущен сборник Шершеневича «Экстравагантные флаконы». Надо ли говорить, что и на этот сборник критики отреагировали, по преимуществу, негативно. Почти каждое стихотворение сборника, по наблюдению Маркова (1968: 105), «consistently demonstrated a solution to some technical problem», в чем выразилось, по мнению Маркова, стремление Шершеневича «to offer a good example of what real futurist poetry should be».

В течение того же 1913 года Шершеневич занимается переводами произведений итальянского футуриста Ф. Т. Маринетти. Как отмечает В. Марков (1968: 105):

Shershenevich's historical importance lies in the fact that he was the first, and probably the only, Russian futurist who acknowledged Marinetti's futurism as the starting point and tried to create a Russian version along the same lines.

Именно благодаря влиянию Маринетти, как подчеркивает Марков, в сборнике «Экстравагантные флаконы» Шершеневич проявил себя как новатор урбанизма – основной черты футуристической поэзии. «Shershenevich [...] sings of the noise of boulevards, of the roar of automobiles, of street lights and skyscrapers» (там же).

В этом же году Шершеневич пишет свою первую теоретическую работу – книгу по теории футуризма «Футуризм без маски». В книгу вошел материал доклада Шершеневича о футуризме «Златополдень русской поэзии», который он прочитал в апреле 1913 года в Большом зале Московского литературно-художественного кружка. Книга, в отличие от доклада, была хорошо воспринята критиками, и ее 10-тысячный тираж был быстро распродан (Дроздов 2014: 91).

It is a rather well-written book (or perhaps it seems so after the rambling writings of Ignatyev and David Burliuk), displaying clarity and good taste, though hardly showing the author as a profound and original mind but he was aware of these limitations when he subtitled the book 'kompilyativnaya introduktsiya'. His aim, as he says in the first lines, is to explain to the confused public what futurism is. (Markov 1968: 106.)

В книге «Футуризм без маски» Шершеневич пытается выявить причины появления футуризма и определить пути его развития. Книга состоит из нескольких отделов: «Реализм и символизм», «Две поэтические школы. (Научная поэзия и акмеизм)», «Итальянский футуризм», «Русский футуризм (Основы Футуризма)», «Кубофутуризм», «Эгофутуризм. Игорь Северянин». Каждый, как явствует из названия, посвящен анализу современного Шершеневичу литературного направления. Примечательно, что обзор «предшественников футуризма» выполнен Шершеневичем деликатно, без резкой критики, «со вниманием», как бы «отдавая дань должного уважения великолепному склепу предков» (Шершеневич 1913: 3).

Шершеневича как теоретика волнует вопрос истинных критериев творческой состоятельности, и он стремится сформулировать для нового критерия логические обоснования. Главным критерием выделения и оценки того или иного направления в поэзии Шершеневич считает соотношение формы и содержания, и в этом смысле футуризм Шершеневич «признает единственно возможным и исторически закономерным направлением в развитии поэзии», который «должен стать завершающим аккордом в истории становления и развития искусства, так как логика эволюции поэтических направлений — неуклонное движение от содержания к форме». (Иванова 2005: 68.)

На рубеже 1913-1914 годов Шершеневич как теоретик работает над вопросом построения образов, способных «выразить новую действительность, ту красоту быстроты, о которой говорил Маринетти, и представить в мгновение времени слитыми в одно целое впечатления от разрозненных во времени и пространстве явлений и событий» (Дроздов 2014: 119).

В это же время Шершеневич увлекается поэзией практически неизвестного в то время в России французского поэта Жюль Лафорга. Совместно с В. Брюсовым и Н. Львовой Шершеневич выполняет перевод — не очень, по мнению Маркова (1968: 374), удачный — стихов Лафорга. Сборник этих стихов «Феерический собор» увидел свет в 1914 году. Поэзия Лафорга, этого, как назвал его Шершеневич. «поэта города, с его быстротой и тоской», конечно же, не могла не повлиять на формирование одного из свойственных поэзии Шершеневича мотивов одиночества человека в равнодушном городе.

В конце 1913 года Шершеневич пишет статью о творчестве Лафорга, опубликованную в январе 1914 года в «Откликах» — приложении к газете «День». В ней, по мнению

Дроздова (2014: 119), Шершеневич, рассуждая о многотемии и динамике города в поэзии Лафорга, декларирует собственные взгляды на поэзию футуризма.

В том же 1913 году Шершеневич сближается на некоторое время с В. Маяковским, поэтический талант которого он ценил. 1914 год проходит для Шершеневича в творческом соперничестве с Маяковским и другим поэтом-футуристом К. Большаковым (Дроздов 2014: 126). Вопрос пересечения творчества Маяковского и Шершеневича был и остается спорным. В глазах своего окружения Шершеневич был, по словам Т. Богумил (2007: 27), «неким творящими субъектом, наделенным способностью ловко и талантливо ассимилировать, «воровать» чужую стилистику». Понятно, что поэта с уже сформировавшейся репутацией «вторичного» было легко обвинить и в «воровстве» мотивов у Маяковского. Так, в исследованиях Т. Богумил, В. Дроздова, А. Кобринского и других приведено множество примеров негативных высказываний представителей литературной среды того времени, в том числе и самого Маяковского, по поводу подражания Шершеневича Маяковскому.

Мнения современных литературоведов по этому вопросу различны. Так, например, В. Бобрецов (1996: 19), считает, что «поэтика «раннего» (до 1917) Маяковского решительным образом повлияла на практику «левого крыла» (Шершеневич, Мариенгоф) имажинизма», отметив, тем не менее, что это влияние не зазорно, и более того, являлось взаимным, хотя и неравнообъемным.

О сильном влиянии Маяковского, которое сопровождало стихи Шершеневича и в имажинистский период, упоминает и А. Кобринский (2000: 15-16), также подчеркнув, что «процесс иногда был направлен в обратную сторону». На влияние Маяковского, развившееся в частности, в использовании Шершеневичем похожих метафор в сборнике «Автомобилья поступь», указывает и Нильссон (1970: 11). Действительно, кажется вполне логичным, что поэт такого масштаба, как Маяковский, не мог не оказать влияния на творчество близких ему по поэтическому стилю поэтов.

Анализируя поэму Шершеневича «Крематорий», В. Марков (1980: 16) также указывает на очевидное влияние фразеологии и образности Маяковского дореволюционного периода на поэзию Шершеневича, отметив при этом, что совпадающие элементы в произведениях этих двух поэтов могут происходить из намерения Шершеневича,

Маяковского и Большакова в 1914-1916 годах организовать урбанистическую группу в русском футуризме. Намерение это, к слову сказать, осуществлено не было.

Противоположную точку зрения высказал Л. Куклин (1991: 81), заявив, что «Шершеневич не был ни подражателем, ни последователем «раннего» Маяковского в области стихотворной техники». Подобного мнения придерживается и В. Дроздов (2014: 411), подчеркнувший, что «Шершеневича *никоим* образом нельзя отнести к категории подражателей или последователей «раннего» Маяковского». По мнению Дроздова (там же: 377), процесс словотворчества Маяковского и Шершеневича проходил параллельно и независимо. Шершеневич, подчеркивает Дроздов, был так же, как и Маяковский, самодостаточным мастером метафоры. Совпадающие мотивы и образы были либо созданы в одно и то же время или даже раньше Шершеневичем, либо имеют общий более ранний прототип, либо являются преднамеренным использованием Шершеневичем текста Маяковского в качестве реминисценций, аллюзий, пародий и цитат, необходимых для ведения литературного спора. (Там же: 411).

Об одновременности протекания творческого процесса Шершеневича и Маяковского упоминает и Т. Богумил (2007: 28), указывая, что Шершеневич был одним из немногих поэтов, полемизировавших на равных с Маяковским. Межтекстовые совпадения Богумил объясняет «общими для исторического авангарда мотивами: уничтожение памятников «мертвого» искусства, восприятие творчества как растраты богатств и прочее». Таким образом, совпадение цитат скорее типологично (интекстуальность), а не генетично (интертекстуальность). (Там же.) Подобно Дроздову, Богумил указывает и на случаи намеренной «мимикрии» Шершеневича «под Маяковского» (там же: 24).

Основной причиной, по которой Шершеневич и Маяковский разошлись и стали поэтическими антагонистами, является противостояние их политических и общественных взглядов: Маяковский стал певцом «революции», Шершеневич же выступал против политизации искусства и, как показывает Дроздов (2014: 154–163), не поддерживал опирающийся на насилие новый порядок.

Мы провели лишь небольшой обзор точек зрения специалистов на вопрос сближения творчества Шершеневича и Маяковского. Подробно, с хронологическим анализом

межтекстовых совпадений, этот вопрос освещен в уже упомянутых нами работах В. Дроздова, Т. Богумил и других.

В 1916 году выходит в свет вторая теоретическая книга Шершеневича «Зеленая улица»¹. В том же году выходит еще один сборник стихов Шершеневича – «Автомобильная поступь», в который вошли стихотворения 1913–1915 годов, в том числе практически все стихотворения предыдущего сборника – «Экстравагантные флаконы». В этом сборнике Шершеневич «проявил себя как большой автор метафоры». Позднее некоторые стихотворения, написанные в этот период, войдут в главный имажинистский сборник Шершеневича «Лошадь как лошадь». (Дроздов 2014: 130.) «Автомобильная поступь» ознаменовал завершение футуристического этапа для Шершеневича (Lawton 1981: 27).

Итак, футуризм стал важным творческим этапом для Шершеневича. Именно в футуристический период сформировался урбанизм Шершеневича – одна из наиболее характерных особенностей его творческого стиля, проявившаяся и в его имажинистских произведениях.

Разрыв с футуризмом был неизбежен для Шершеневича. Его неудовлетворённость этим течением ощущалась, по мнению Лотон (1981: 10), уже в написанной в 1913 году книге «Футуризм без маски». Действительно, Шершеневич снисходительно упоминает, что «на монете футуризма много лишнего», что в нем ещё «слишком много в бутафорского, бравадного и эпатирующего» (Шершеневич 1913: 3, 55.) Тогда, Шершеневич, однако, оптимистично полагал, что футуризм находился на тот момент в «эмбриональной» стадии, и надеялся на его развитие в будущем (Lawton 1981: 10).

Во что разовьется в будущем это течение, вызывающее сейчас столько брани и похвал, конечно, предугадать трудно. Мне кажется, что в ближайшем будущем предстоит новая перегруппировка. (Шершеневич 1913: 101.)

Оказалось, что сам Шершеневич находился в переходной творческой стадии, и вскоре футуризм для него развился в имажинизм. Футуризм был, как отмечает Т. Богумил (2007: 17), лишь временной «маской» Шершеневича, под которой происходило формирование его имажинистских взглядов. Без футуризма Шершеневич, таким образом, не пришел бы к идее основания имажинизма. Выгода была, тем не менее, взаимной:

¹ Подробнее о содержании книги в следующей главе

Шершеневич, как отмечает Лотон (1981: 97) обогатил русский футуризм иностранными элементами.

Как отмечает Е. Иванова (2005: 104), Шершеневич порвал с футуризмом, а позднее объявил ему войну, отчасти и по личным причинам: он стремился выделиться. Подобного мнения придерживается и В. Бобрецов (1996: 31), предполагая, что «...и имажинизм-то русский возник лишь потому, что Вадиму Шершеневичу стало в тягость ходить «в тени Маяковского».

В следующей главе мы более детально рассмотрим те этапы творчества Шершеневича, которые стали определяющими для его становления как поэта и теоретика имажинизма, а также приведем ряд точек зрения исследователей на истоки возникновения русского имажинизма.

2.4 По «Зелёной улице»: путь в имажинизм

О том, «откуда есть пошел» русский имажинизм, писали достаточно много и сами имажинисты, и литературоведы – как во время существования этого течения, так и в последующие годы, вплоть до наших дней. Многие авторы сходятся во мнении, что влияние на зарождение русского имажинизма оказали, в частности, философия Ницше, филологические работы А. Потебни, а также творчество итальянского футуриста Ф. Т. Маринетти, французских поэтов Ж. Лафорга и Ш. Бодлера. По мнению некоторых специалистов, влияние на становление русского имажинизма оказал также имажизм – англо-американское литературное течение 1910-х годов.

Весьма детально формирование и рост Шершеневича как имажиниста описаны в объёмном труде В. Дроздова о жизни и творчестве Шершеневича «Dum spiro spero». Важной деталью в изучении пути Шершеневича в имажинизм, по мнению автора (Дроздов 2014: 111), является сделанная Шершеневичем над одним из стихотворений своего первого сборника надпись: «На мотив из Дымова». Интерпретация этой надписи позволила Дроздову «с большой долей вероятности» утверждать, что движение Шершеневича к имажинизму началось с прочтения книги О. Дымова «Солнцеворот» (там же). Читая эту книгу, подчеркивает Дроздов (2014: 111), Шершеневич не мог оставить без внимания и эссе «Дар слова», в котором отразились впечатления Дымова от работ А. Потебни о природе языка и слова. Таким образом, резюмирует

Дроздов, Шершеневич уже в 1911 году мог задумываться над скрытым потенциалом слова оживлять человеческую речь (там же: 112).

Эти размышления над природой слова, считает Дроздов (там же), помогли в 1913 году Шершеневичу-футуристу ответить в совместной с Л. Заком статье «Перчатка кубофутуристам» (опубликована в первом выпуске альманаха «Вернисаж») на вопрос «что такое слово?» в контексте поэтического творчества. В статье нет прямого упоминания об образе как основе поэзии, но есть мысль об ассоциативной окраске слова:

Каждое слово, имея свой особый корень, свой особый смысл, свою собственную историю, возбуждает в человеческом уме множество неуловимых, но для всех людей совершенно одинаковых ассоциаций. Эти ассоциации придают слову индивидуальность. Можно сказать, каждое слово имеет свой запах. (Шершеневич 1996: 359.)

Рассуждения о природе слова, о приоритете формы над содержанием, Шершеневич продолжит в теоретической книге «Футуризм без маски», многие положения которой перейдут, в свою очередь, в следующую теоретическую книгу «Зелёная улица».

Другой важной для исследования истоков русского имажинизма является статья Шершеневича, опубликованная в том же 1913 году в четвертом выпуске альманаха «Крематорий здравомыслия» под названием «Открытое письмо М. М. Россиянскому» (1913). А. Лотон пишет:

The concept of image, which is fundamental in the subsequent development of Shershenevich's poetics, is discussed for the first time in the third almanac, Crematorium of Common Sense. [...] Shershenevich introduces the concept of "word-image" (slovo-obraz) as opposed to "word-content" (slovo-soderzhanie). He maintains that the word, when created by intuition, does not have a precise meaning, it only evokes an image; in the historical process, the image is gradually changed into content [...]. (Lawton 1981: 18.)

Как отметил В. Бобрецов (1996: 18-19), в 1913 году в недрах совместно созданного Львом Заком и Вадимом Шершеневичем маленького издательства «Мезонин поэзии», в их личных беседах и «открытых письмах» друг другу, каковыми являлись «Перчатка кубофутуристам» и «Открытое письмо М. М. Россиянскому», «вызревает, еще как бы внутриутробно, теория отечественного имажинизма, к которой В. Шершеневич обратится несколько лет спустя».

Как мы видим, 1913 год – год начала футуристического периода творчества Шершеневича – стал поворотным для будущего лидера имажинизма. Шершеневич, «используя различные способы создания новых и сложных образов, имеющих ярко выраженный индивидуальный смысловой и экспрессивный характер, [...] предвосхитил многое из того, что позднее составит арсенал словотворчества поэтов, сплотившихся под знаменами имажинизма». (Дроздов 2014: 116.) Не случайно, как мы уже отметили в предыдущей части, некоторые стихотворения футуристического периода творчества войдут и в имажинистский сборник Шершеневича.

Полезным с точки зрения движения к имажинизму стало для Шершеневича серьезное знакомство с поэзией Ж. Лафорга (Дроздов 2014: 114). В предисловии к сборнику стихов Лафорга, перевод которых был выполнен Шершеневичем совместно с В. Брюсовым и Н. Львовой, Шершеневич пишет:

Долгое время стих не давался Лафоргу. Я разумею здесь стих не в смысле стихосложения, а в смысле стиха своего, ему одному свойственного. Но для упорного мастера нет непокорного мрамора. (Шершеневич 1914: 8.)

Не о своих ли собственных творческих поисках размышлял Шершеневич, рассуждая о творчестве Лафорга? В словах о поэте-мастере звучит идея о рационализации искусства, которая повторится в «Декларации» имажинистов, «мастеровых искусства», и станет одной из определяющих в теории имажинизма. Другая фраза из предисловия – «Внутренний ритм образов – вот тросточка акробата» (там же: 8) – трансформируется в один из призывов той же «Декларации»: «Передай что хочешь, но современной ритмикой образов» (Шершеневич 1997: 9). Именно у Лафорга мог Шершеневич перенять «низкий» стиль изложения, ломаный стих и «романтическую» иронию (Марков 1980: 17). Влияние на формирование имажинистских взглядов оказал, несомненно, и другой французский поэт – Сен-Поль Ру, стихи которого Шершеневич считал образцом для имажинистов, к которому надо стремиться:

Постепенно, благодаря отпаду глагола, неорганизованности, как принципа, образов, стихи имажинистов будут напоминать, подобно строкам Сен-Поль Ру Великолепного, некий календарь или словарь образов (Шершеневич 1920: 47).

Очевидным считает влияние французской литературы и итальянского футуризма на становление Шершеневича-имажиниста и Анна Лотон. В своей книге «Vadim Shershenevich: from Futurism to Imaginism» (1981) она отмечает, что в седьмом выпуске

альманаха эго-футуристов «Всегда», вышедшем весной 1913 года, появляется «новый Шершеневич» (Lawton 1981: 14-15), который не только взял на вооружение урбанистические мотивы итальянского футуриста Ф. Т. Маринетти, но и превзошел того в смелости экспериментирования над новыми поэтическими формами. Лотон отмечает, что «shocking imagery and striking dissonant rhymes more than made up for some residues from his previous mannerism» (там же).

Т. Богумил (2007: 37), указывает на то, что Шершеневич и сам признавал влияние итальянских футуристов и французских новаторов, о чем упоминал в своей книге « $2 \times 2 = 5$ ». Действительно, Шершеневич (1920: 43) упоминает о фразе Маринетти «Поэзия есть ряд непрерывных образов» как о ключевой для имажинизма. К слову сказать, перевод «Технического манифеста футуристической литературы» Маринетти, в котором прозвучала фраза «Поэзия должна быть непрерывным рядом новых образов, иначе она только анемия и бледная немочь» (Маринетти 1914: 37), был сделан Шершеневичем ещё в 1913 году. Это, по мнению Маркова (1980: 2), является доказательством того, что название школы берёт истоки именно из итальянского языка.

Говоря о неоспоримом влиянии итальянского футуризма на формирование имажинистской поэтики Шершеневича, Дроздов, однако, делает важное уточнение о том, что «к некоторым положениям Маринетти Шершеневич пришел, по-видимому, независимо от него и либо высказал их в 1913 году в своих теоретических работах и статьях, либо применил в своей поэтической практике» (Дроздов 2014: 120). По завершении работы над переводом «Манифестов итальянского футуризма», Шершеневич приходит к выводу, что проза Маринетти представляет собой наиболее удачный пример использования «слов-образов» и метода политематизма. Работа над переводом трудов Маринетти помогла Шершеневичу по-новому взглянуть на пропагандируемую Маринетти деграмматизацию поэтического текста. Так, если в «Открытом письме Россиянскому» он утверждал, что нелепо и беспцельно ломать грамматику, то в предисловии к переводу книги Маринетти «Битва при Триполи» он одобряет опыт Маринетти и приступает к собственным экспериментам в этой области. (Там же: 127-128).

Важным в продвижении к имажинизму стало и знакомство Шершеневича с японской и китайской поэзией и, в частности, с книгой Мойчи Ямагучи «Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии» (Дроздов 2014: 119). Действительно,

в своей книге по теории имажинизма «2x2=5» Шершеневич (1920: 27.38), рассуждая о взаимовлиянии образов и о необходимости «вольного», не обремененного синтаксисом, порядка размещения их в тексте, упоминает о том, что «образ слова в китайском языке тесно зависит от лучевого влияния соседних слов», благодаря чему «из анархической вольницы возникает организованное войско путем взаимовлияний образов одних слов на соседние».

Относительно влияния имажизма (англо-американской литературной школы) на формирование творческого стиля Шершеневича, как мы уже отмечали, существуют разные точки зрения. Так, А. Захаров (2005: 15-16) в статье «Русский имажинизм: предварительные итоги» указывает на англо-американских имажистов как на возможных предшественников русских имажинистов. В этой связи Захаров упоминает о книге «Русский имажинизм и его образоносцы» (1921), автор которой, критик В. Львов-Рогачевский, указывает, что мысль назвать себя имажинистом пришла В. Шершеневичу после прочтения статьи З. Венгеровой об основателе имажизма в англо-американской поэзии Э. Паунде.

Примечательно, что сами имажинисты никогда не упоминали о своей связи с англо-американскими собратьями по течению. Как отмечает в своем исследовании Т. Богумил (2007: 37), «свой творческий метод «образоносцы» укореняют в глубине тысячелетий, объявляя предтечей библейского Соломона («Песнь песней»), безымянных авторов «Слова о полку Игореве» и «Калевалы»». Своих же непосредственных предшественников – русских футуристов и английских имажистов, – подчеркивает Богумил, имажинисты постоянно отрицали в качестве таковых (там же).

А. Лотон также пишет, что, хотя русские имажинисты никогда не заявляли о своем интересе к английскому течению и осознанно избегали каких бы то ни было упоминаний о нем в своих публикациях, статья Венгеровой действительно могла повлиять на формирование этого нового течения. Таким образом, считает Лотон, предположение современного имажинистам критика (вероятно, Лотон имеет в виду Львова-Рогачевского – Л.А.) о том, что имажинистов вдохновила статья Венгеровой, имеет право на существование. Лотон отмечает, что название движения «имажинизм», тем не менее, явно итальянского происхождения, то есть заимствовано не у англичан. (Lawton 1981: 29-30.)

Н. Нильссон, также упомянув об отсутствии в публикациях русских имажинистов каких-либо упоминаний об англо-американском течении, утверждает, что название школы было, тем не менее, заимствовано имажинистами у Паунда:

Vengerova's presentation of Pound and the English group was not very favorable or likely to arouse any particular curiosity. Nevertheless, the term Imagist was soon picked up by a young poet and critic, Vadim Shershenevich. (Nilsson 1970: 9.)

О заимствовании русскими имажинистами названия школы у англо-американского течения написал также Т. Хуттунен (Huttunen 2014: 219), ссылаясь на письмо Есенина, в котором тот, по мнению Т. Хуттунена, признается, что имажинисты читали статью Венгеровой о Паунде. В датированном маем 1921 года письме Иванову-Разумникову Есенин пишет:

Дело не в имажинизме, которое притянула к нам З. Венгерова в сборнике «Стрелец» 1915 г., а мы взяли да немного его изменили. Дело в моем осознании, преображении мира посредством этих образов. (Есенин 1995–2002: 126.)

Из комментариев к письмам (Есенин 1995–2002: 502) следует, что, говоря о «притянутости», Есенин не подтверждает факт заимствования названия течения у англичан, а, напротив, полемизирует со Львовым-Рогачевским по этому поводу. Однако факт того, что имажинисты читали статью в «Стрельце», не опровергается ни словами Есенина, ни комментарием к ним.

Совершенно отвергает возможность причастности школы английского имажизма к русскому имажинизму В. Дроздов. Путем хронологического анализа творчества Шершеневича в период до начала 1916 года он приходит к выводу, что к написанию статьи «Зелёная улица», в которой Шершеневич впервые назвал себя «имажонистом», статья Венгеровой «Английские футуристы» не имеет никакого отношения. Дроздов считает, что основная работа над статьей «Зелёная улица» была проделана, вероятнее всего, до отъезда Шершеневича в декабре 1914 года в действующую армию. А со статьей Венгеровой Шершеневич вряд ли мог ознакомиться до конца 1915 – начала 1916 года, когда получил отпуск для сдачи экзаменов в университете. (Дроздов 2014: 131–132.)

Приведенную выше фразу С. Есенина о «притянутости» Дроздов считает свидетельством непричастности русского имажинизма к англо-американскому имажизму (Дроздов 2014: 132). О путанице с пониманием слов Есенина упоминает В. Марков:

(Markov 1980: 1): «Instead of clarifying the issue [...], Sergei Esenin added to the muddle». Сам Марков считает маловероятным, что Шершеневич мог прочитать статью Венгеровой до того, как написал фразу «Я по преимуществу имажионист» в предисловии к своей книге «Зелёная улица». Утверждение Маркова строится на том простом основании, что предисловие «was dated Winter 1915, the time of appearance of Vengerova's interview with Pound» (Markov 1980: 2). То есть, по логике Маркова, Шершеневич попросту не успел бы прочитать статью до написания своей «решающей» фразы. Однако стоит уточнить, что «Увертюра», то есть предисловие к «Зелёной улице», датирована не зимой 1915, а **началом** зимы 1915, что вполне может означать не начало 1915 года, когда вышла в свет статья З. Венгеровой, а его конец – скажем, декабрь. Такая версия не противоречит и приведенным выше выводам В. Дроздова о том, что Шершеневич мог именно в конце 1915 года ознакомиться со статьей Венгеровой.

Вообще вопрос о том, читал ли Шершеневич статью Венгеровой до того, как назвал себя имажионистом, или не читал, представляется малозначительным, как, следовательно, и происхождение названия литературной школы. Что же до идейного совпадения российской и англо-американской школ, то, например, Марков в заключительной главе своей книги утверждает, что русский имажинизм «had nothing to do in origin or substance with Anglo-American imagism, but, on the contrary, was closely related to Marinetti and French poetry» (Markov 1980: 83). Нильссон же находит «некоторые параллели» между программами двух групп, однако сколько-нибудь значимых выводов на основании этого не делает:

The question as to whether Sersenivic, or some other Imaginist for that matter, actually took over ideas from Pound or Hulme is for this reason very uncertain – he could have come across them in the writings of other poets or critics; he could have formed them by himself; they were simply in the air at the time. (Nilsson 1970: 21.)

Сложно, однако, не согласиться со словами Нильссона (там же: 22) о том, что Шершеневич, образованный и интересующийся литератор, был, без сомнения, хорошо осведомлен об основных литературных дискуссиях об образе и его роли в поэзии – в том числе, конечно же, и в английской.

Остановимся немного подробнее на книге «Зелёная улица», в которой Шершеневич впервые назвал себя «имажионистом». В «Зелёной улице» футурист Шершеневич высказал многое из того, что составит впоследствии основу его имажинистской программы. Название книги выбрано автором не случайно: «зелёной улицей» называли

две шеренги солдат, каждый из которых был вооружен палкой. По такой «улице» прогоняли провинившихся, которые нередко умирали в ее конце. Шершеневич, как известно, не был избалован восторженным отношением критики, и не случайно Марков в этой связи отмечает, что «next to Kruchenykh, he may be considered one of the most abused Russian poets of this century» (Markov 1968: 106). Подтверждает это и сам автор:

Книга состоит из двух отделов: первый выясняет мою позицию, а второй мои парадоксы против выпадов тех, кто пытался меня сбить с этой позиции. Все вместе – следы моей борьбы за новейшее искусство. (Шершеневич 1916: 6.)

Книга демонстрирует идеологический отрыв Шершеневича от футуризма и начало формирования собственных – имажинистских взглядов. «When he wrote *Green Street*, he had already reached the point where he felt the need to sever his ties with the movement» (Lawton 1981: 11). Лотон отмечает, что Шершеневич одним из первых почувствовал, что футуризм исчерпал себя (там же: 55).

Шершеневич ещё не был готов к основанию нового течения в тот момент, и поэтому относил себя к футуризму, формально оставаясь под его «вывеской». Книгу, таким образом, можно рассматривать как подготовительный этап к последующей через несколько лет трансформации литературно-эстетических концепций Шершеневича. (Nilsson 1970: 12.) Подтверждение предположения исследователей находим и у самого Шершеневича: «Имажинизм возникал постепенно. Ещё в шестнадцатом году в моей книге «Зелёная улица» я писал об имажинизме» (Шершеневич 1990: 553).

Книга, как отмечает Т. Богумил (2007: 120), является переработкой более ранней теоретической статьи В. Шершеневича «Футуризм без маски» (1913). Об этом сообщает и сам Шершеневич во вступлении, говоря, что «многие заметки перешли почти без переделок» (Шершеневич 1916: 6). Однако автор делает и важное уточнение о том, что «теперь я говорю собственно не о футуризме, а своих взглядах на искусство» (там же: 6).

Новым в этой книге, как отмечает Е. Иванова (2005: 75), стало понятие материала, которым Шершеневич обозначает совокупность формальных поэтических приемов. Шершеневич указывает, что материал поэтического произведения – слово, ритм и концевое окончание (рифма, ассонанс, диссонанс), – как отдельные части организма, не может быть плохим или хорошим, и его «смешно критиковать». Форма произведе-

ния «не есть простая сумма», а «впечатление от органической совокупности элементов материала» (Шершеневич 1916: 16). «Материал» подвергается видоизменению и тлению, но органическая совокупность дает форме – эстетическому впечатлению – бессмертие. Изменяемость материала вынуждает поэта искать новые приемы сочетаемости.

Шершеневич критикует содержательную сторону произведения, рассуждает об интерпретации, каковая должна быть прерогативой автора, а не читателя, о дифференциации искусств на основе материала, о политематизме, об абсолютности, «самовитости» слова. Все эти темы Шершеневич продолжит развивать в теоретических работах периода имажинизма.

По мнению Лотон (1981:56), тема роли взаимодействия разума и интуиции в творческом процессе, которая была поднята А. Бергсоном и стала основой принципов сюрреализма, могла прийти Шершеневичу из трудов Маринетти, который рассматривает этот вопрос в «Дополнении к техническому манифесту футуристической литературы»¹. Лотон (там же: 57–79) отмечает, что в книге ярко выражено влияние Маринетти, а также приводит примеры совпадения высказываний Шершеневича об интуиции и разуме, о поэтическом и научном языке с высказываниями А. Белого.

Итак, Шершеневич, впитав все лучшее из символизма и футуризма, пройдя «зелёную улицу» негативной критики, пришел к имажинизму. Роль нового течения поэт, который не желал служить власти, видел в «опоэтизировании поэзии, противопоставлении плакату новой графики» (Шершеневич 1990: 550).

3. КАК ЖИЛИ ИМАЖИНИСТЫ

3.1 Основание имажинизма. «Декларация»

В 1918 году Вадим Шершеневич вернулся на литературную сцену. Он был готов окончательно порвать с футуризмом и основать новое течение, которое отразило бы его концепцию творчества и воплотило идеи, которые он вынашивал в течение последних лет. Рождению имажинизма предшествовал выход двух статей Шершеневича: «У края

¹ Маринетти в данной статье, однако, указывает на Данте и Эдгара По как на «двух творческих гениев», которые «совпали» с его гением «гораздо раньше Бергсона» (Маринетти 1914б: 43).

преlestной бездны» и «Сегодня и завтра русского футуризма», в которых Шершеневич объявляет футуризм умершим, но давшим жизнь новому течению. (Lawton 1981: 28.)

Шершеневич сблизился с Сергеем Есениным и Анатолием Мариенгофом. Беседы о природе поэзии привели поэтов к общим выводам, способным стать фундаментом для основания новой литературной школы. В течение января 1919 года происходит организационное оформление группы, определение и программы и состава, вырабатывается «Декларация». (Дроздов 2014: 143.)

Молодых поэтов, помимо общих взглядов на поэзию, объединяло понимание роли поэта как свободного от давления государства творца, схожесть взглядов на события в стране, готовность помогать друг другу и смело отстаивать интересы своей литературной школы. Главным фактором силы и стабильности имажинизма был вольный дух, которым они жили. (Дроздов 2014: 143.)

Итак, в 1919 году новое литературное течение заявило о себе «Декларацией», опубликованной в воронежском пролетарском журнале «Сирена». Следует сказать несколько слов об этом журнале, дабы избежать возникновения неверного представления о нем как о малозначительном провинциальном издании. Как отмечает Т. Леднева (2012: 198–200) этот журнал под руководством поэта М. Нарбута, отличался яркой и разнообразной программой и задумывался как общероссийское литературное издание. В «Сирене» печатались произведения поэтов самых разных школ и направлений, и журнал и сегодня представляет интерес как наиболее полно отразивший литературный процесс послереволюционной эпохи. В журнале печатались Блок, Мандельштам, Ахматова, Брюсов, Орешин. Так что имажинисты не случайно выбрали именно этот журнал для опубликования своего манифеста.

«Декларация» представляла собой скромное по объему, но чрезвычайное вольное по духу заявление, которое состояло в основном из нелестных, но, надо отдать должное, весьма образных, выражений в адрес футуризма и футуристов. Похоже, Шершеневич хорошо усвоил «заветы» Маринетти, который утверждал: «Главными элементами нашей поэзии будут храбрость, дерзость, бунт» (Маринетти 1914а: 7). Собственно, подобный тон был вполне традиционным для манифеста вновь созданной литературной школы, однако отличался от выдержанности более ранних статей Шершеневича.

Шершеневич – а готовил текст манифеста в основном именно он – радостно объявляет футуризм «издохшим» и призывает читателей дружно грянуть: «Смерть футуризму и футурию!», от которых, по его мнению, «тускнеет жизнь» (Шершеневич 1997: 7). Смертью футуризм расплачивается, по убеждению авторов декларации, за то, что «только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от Парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании» (там же: 8). Имажинисты же объявляют содержание и тему совершенно ненужными элементами, «слепой кишкой искусства». Для имажинистов главное не *что*, а *как* передать:

Мы предлагаем изображать город, деревню, наш век и прошлые века — это все к содержанию, это нас не интересует, это разберут критики. Передай что хочешь, но современной ритмикой образов. (Шершеневич 1997: 9.)

Помимо этого, декларация обвиняет футуризм в излишней эмоциональности и трагизме.

И вот настает час расплаты. Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию (аннулировать бы эту ренту глупцов), искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики. О, эта истерика сгнаивает футуризм уже давно. [...] Футуризм кричал о солнечности и радостности, но был мрачен и угрюм. Оптовый склад трагизма и боли. Под глазами мозоли от слез. (Шершеневич 1997: 8.)

Нимало не смущаясь фактом собственной относительно недавней принадлежности к школе футуризма, Шершеневич требует забыть о футуризме, равно как и о прочей «дребедени» вроде «натуралистов, декадентов, романтиков, классиков и импрессионистов» (там же).

Шершеневич, как указывает Мекш (2005а: 262), делает так много выпадов против футуристов и символистов с целью «скрыть свое футуристическое родство». Примечательно, что Шершеневич в декларации отрекается и от ницшеанского влияния, оставляя его «босоножке от искусства» – футуризму. Хотя основой идейной платформы имажинизма, позднее детально описанной Шершеневичем в книге « $2 \times 2 = 5$ », во многом послужила философия Ницше, и, в частности, его книга «Так говорил Заратустра», что убедительно доказано Э. Мекшем (2005а).

Так что же предлагают имажинисты взамен издохшего футуризма и прочей «галиматрии»?

Образ, и только образ. Образ — ступенями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения по-литематического, многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия. (Шершеневич 1997: 9.)

Новоиспеченные имажинисты не допускают и участия чувств в своем «вольном и свободном» творчестве и заявляют о готовности «с категорической радостью» принять упреки в «надуманности» своего искусства.

В «Декларации» также подчеркивается дифференциация разных видов искусств. Каждый вид искусства имеет свой материал для творчества и смешение материалов, по мнению имажинистов, недопустимо. Этот призыв снова направлен против футуризма и кубофутуризма (Nilsson 1970: 13). Идея уже была высказана Шершеневичем, как мы знаем, в «Зелёной улице».

В завершение авторы «Декларации» заявляют о своем счастье не иметь философии, равно как и логики мыслей, каковая, правда, замещена логикой уверенности. Через год, однако, «философия» у имажинистов все-таки появится — в книге Шершеневича « $2 \times 2 = 5$ », в которой он продолжит развивать идеи, высказанные в предшествующих теоретических работах, в том числе в декларации.

3.2 Расцвет имажинизма

В сентябре 1919 года имажинистами была учреждена «Ассоциация вольнодумцев», которую возглавлял до своего отъезда в 1923 году за границу Есенин. Этот орган был необходим имажинистам для получения официального статуса и, таким образом, возможности печататься (Nilsson 1970: 22). «Ассоциация» ставила перед собой смелые и масштабные цели и задачи:

Ассоциация Вольнодумцев есть культурно-просветительное учреждение, ставящее себе целью духовное и экономическое объединение свободных мыслителей и художников, творящих в духе мировой революции. Свою цель Ассоциация Вольнодумцев полагает в пропаганде и самом широком распространении творческих идей революционной мысли и революционного искусства человечества путем устного и печатного слова. (Есенин 1995-2002б.)

Объединение имажинистов было полностью самостоятельным и независимым от государственных структур экономически. Имажинисты учредили на кооперативных началах ряд издательств, с успехом, при полных аудиториях проходили их литературные вечера и диспуты, а также работали две книжные лавки имажинистов, кафе «Стойло Пегаса»». (Дроздов 2014: 143-144.)

Имажинисты очень плодотворно работали. Пик активности имажинистов и их скандальной известности приходится на 1919–1922 годы. В этот период было опубликовано около 60 изданий их коллективных сборников (Захаров 2005: 17). Сам Шершеневич (1990: 642) вспоминает, что «имажинисты издали много книг. Если же считаться с тем препятствиями, которые были на нашем пути, то надо сказать, что издали мы грандиозное количество».

Невероятно по тем временам большие, по пятнадцать-двадцать тысяч экземпляров, тиражи удавалось печатать обманным способом: на титульном листе писали тираж в 2-3 тысячи, а потом за рюмкой водки уговаривали заведующего типографией на больший тираж. Необходимое для публикации книг разрешение Революционно-военной цензуры имажинисты подделывали. Вся легкость, с которой приделывались трюки с изданием книг, объяснялась тем, что книги вполне могли бы выходить легально, но имажинисты не хотели «сдаваться» Главлиту и отделу печати. (Шершеневич 1990: 642–644.)

Известность приносило имажинистам их эпатажное поведение, а также то, что в группе был один настоящий и популярный поэт – Есенин (Nilsson 1970: 23). Эпатажная поведенческая стратегия имажинистов выстраивалась по образцу скандальной саморекламы футуристов (Богумил 2007: 65, Кобринский 1990: 20).

В то время было модно эпатировать. [...] Молодые поэты лезли из кожи вон, чтобы перещеголять друг друга. Успех измерялся не силой аплодисментов, а силой свистков. [...] Скандал был способом «саморекламы» до революции, после революции имажинисты «традиционно» хотели пойти тем же путем. (Шершеневич 1990: 460-461.)

Ответственности за скандальное поведение имажинистам удавалось до поры до времени избегать благодаря знакомству с представителями власти – секретарем Троцкого Я. Блюмкиным, наркомом просвещения А. Луначарским, уполномоченным Трамонта (Транспортно-материального отдела) ВСНХ Г. Колобовым и другими.

3.3 Угасание течения

Угасание имажинизма началось с лета 1922 года, когда было учреждено новое подразделение Народного комиссариата просвещения – Главное управление по делам литературы и издательств, задачей которого была предварительная проверка всех предназначенных к опубликованию или распространению изданий. Репрессии в отношении имажинистов не замедлили последовать: в июле по доносу был арестован тираж сборника имажинистов «Мы Чем Каемся». Незадолго до этого, в мае 1922 года, Есенин уезжает в заграничную поездку, вскоре после возвращения из которой в 1923 году порвет с имажинистами.

Имажинисты лишились покровительства представителей власти: А. Луначарский перестал оказывать им поддержку, симпатизировавший имажинистам начальник Центропечати Б. Малкин был снят с должности. В условиях усилившегося контроля печататься и проводить литературные вечера в таких престижных аудиториях, как Политехнический музей, без официального разрешения становилось невозможным. «Стихотворения имажинистов не проходили предварительного отбора ни с точки зрения наличия густой образности, ни с точки зрения соответствия «новому канону» (Иванова 2005:160).

К собственно литературным причинам, повлекшим за собой прекращение деятельности этой поэтической группы, относятся в первую очередь художественные искания поэтов-имажинистов, формирование эстетических взглядов которых шло в разных направлениях. (Иванова 2005: 160-161.) Некоторые специалисты (А. Захаров, Т. Савченко, В. Бобрецов) считают, что группа разделилась на два крыла: левое в составе Шершеневича и Мариенгофа и правое, более умеренное, в лице Кусикова и Есенина. «This controversy was one of the obvious reasons for the dissolution of Imaginism» (Nilsson 1970: 23). Марков (1980: 66), в свою очередь, указывает, что альянса Шершеневич – Мариенгоф никогда не существовало, а существовал блок Есенина и Мариенгофа, частью платформы которых был национализм. Так или иначе, разногласия внутри неоднородной по своему составу группы имажинистов усиливались, и вскоре пути Есенина, Шершеневича и Мариенгофа разошлись.

Известно, что ухудшились личные отношения между бывшими прежде близкими друзьями Мариенгофом и Есениным. Дроздов (2014: 152) подчеркивает, что помимо

ухудшения личных отношений с братьями, к уходу из имажинизма Есенина подтолкнуло стремление стать «легальным» поэтом, чтобы получить возможность беспрепятственно печататься. Есенин порвал с имажинистами, вскоре после чего последовала его трагическая гибель. Имажинистов, к слову сказать, обвиняли в доведении Есенина до самоубийства, что также не способствовало укреплению позиций группы в литературной среде того времени.

В 1924 году «Ассоциация вольнодумцев» была перерегистрирована в качестве Общества под председательством Р. Ивнева. Статус общества, однако, существенно ограничивал деятельность имажинистов. Вслед за этим последовало закрытие Главлитом журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном».

Журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном», учрежденный в 1922 году, стал последним крупным проектом имажинистов. Это издание создавалось как регулярный печатный орган имажинистов, который знакомил бы читателей с последними изысканиями имажинистов в области философии искусства и освещал бы актуальные политические и общекультурологические вопросы. Роль Шершеневича в этом проекте имажинистов оказалась, однако, довольно скромна. Взгляды редакции журнала на поэзию и роль искусства в современной жизни значительно отличались от его взглядов и вкусов. (Иванова 2005: 149.) Главным критиком журнала, как указывает Марков (1980: 70), был не Шершеневич, а Грузинов. Самым популярным автором был Мариенгоф.

Первые два номера «Гостиницы» вышли с пометкой «Русский журнал». Лотон (1981: 31-32) отмечает, что первый номер обращает на себя внимание отсутствием в списке авторов фамилии Шершеневича и тяготением к более консервативным, антизападным позициям. Марков (1980: 66) также указывает на прорусский и антизападный характер номера, подчеркнув, что нельзя без сарказма читать статью Мариенгофа о канонах (под названием «Корова и оранжерея» – Л. А.), в которой чуть ли не высмеивается свободный стих, который совсем недавно он был одним из краеугольных камней имажинистской эстетики.

Е. Иванова (2005: 152) также отмечает, что Мариенгоф, уловивший веяние времени, проводит в жизнь не имажинистскую, а собственную эстетическую концепцию, связанную с необходимостью социализирования поэтического творчества. Мариенгоф

подчеркивает важность идеологической трактовки, психологического движения и лирического содержания – всего того, от чего Шершеневич стремился освободить поэзию.

Во втором номере «Гостиницы» появляется новый манифест имажинистов под названием «Почти декларация», автором которого стал Мариенгоф. Ключевое для имажинистов понятие «образ» утрачивает в манифесте специфические свойства. Легко заметить, что приведенная программа поэтического развития не несет в себе рекомендаций к практическому применению. Мариенгоф призывает отображать образ эпохи, что совпадает с идеологическим вектором 20-х годов. (Иванова 2005: 156.) В «Почти декларации» говорится о преемственной связи русского имажинизма с пушкинскими традициями, которая отражает принципы «чистого искусства» в пике футуризма с его «разорванным сознанием» и его новой модификацией – Лефом (Сухов 2005а: 251). Лотон (1981: 33) отмечает, что изложенные в статье положения резко контрастируют с принципами Шершеневича о свободном взаимодействии образов.

Отошел от истинной идеологии имажинизма и сам Шершеневич. Как отмечает Е. Иванова, в развитии поэтического стиля Шершеневича 1922 – 1926 годов можно проследить отход от поэтики авангарда (футуризма и имажинизма) и возвращение к более традиционной линии. «Такая поэтическая капитуляция яростного пропагандиста новой поэзии в самых радикальных ее формах объясняется, прежде всего, веянием времени, поворотом к классицистическому стилю мышления, «огосударствлением» литературы». (Иванова 2005: 162.)

Иванова (там же: 157), говоря о размещенных во втором номере статьях Шершеневича «Великолепная ошибка» и «Так не говорил Заратустра», указывает, что Шершеневич сдает свои позиции как теоретик и полемист:

Вместо поэтического эксперимента он призывает к автономии искусства, ведет борьбу с ЛЕФом и Пролеткультом. Однако в его заметках более нет полемического блеска, свойственного его литературным трактатам и публичным выступлениям. Из одной заметки в другую Шершеневич повторяет одни и те же тезисы: искусство должно быть отделено от государства, идеологическая благонадежность не должна быть единственным критерием художественного творчества. [...] Хотя В. Шершеневич отказывается от наиболее радикальных положений своей литературной теории (отказ от содержательной стороны текста), [...] идея самоценности и литературности литературы остается для него доминирующей. В эссе «Так не говорил Заратустра» звучат не свойственные В. Шершеневичу ранее пессимистические ноты. Чувствуется, что автор этих

строк устал от бесконечных споров и грубых разбирательств, устал плыть против течения. (Иванова 2005: 157-158.)

Идеология журнала в целом, как указывает Марков (1980: 67), была противоречивой: от заметных в первом номере тенденций классицизма в последнем номере не осталось и следа. Действительно, последние два номера уже не имели подзаголовка «Русский журнал». Очевидно, что Мариенгоф был слабым лидером и плохим теоретиком. Он предпочитал править, а не управлять, в результате чего на страницах журнала воцарился эстетический хаос. В группе имажинистов и раньше были разногласия, но их последствия не были столь серьезными благодаря талантливому лидерству Шершеневича. Все это не могло не оказать негативного влияния на центральную доктрину имажинизма, то есть сам образ. (Markov 1980: 67–69.)

В. Шершеневич (1990: 645–646) так вспоминает об обстановке последних лет существования имажинизма:

К концу имажинизма, приблизительно в двадцать пятом году, книги стали выходить реже. Есенин оторвался от нас. Я с головой ушел в театральную работу, Кусиков был на грани отъезда за границу, где он находится и по сие время, Мариенгоф был «один в поле не воин». И так же быстро, как он возник, имажинизм начал падать. [...] подрастала пролетарская поэзия, которая, помимо нового содержания, начала находить и свою форму [...] Имажинизм как школа стал не нужен.

Итак, как иронизирует В. Бобрецов (1996: 39), «претендуя в 1920 году быть «первым раскатом всемирной духовной революции», 1925 год русский имажинизм проводил в «кафэ-пивной» «Калоша» (которое было открыто имажинистами после закрытия властями «Стойла Пегаса» – Л. А.).

Как актуальное литературное явление имажинизм фактически перестал существовать в 1926 году, когда вышли в свет два последних сборника В. Шершеневича и А. Мариенгофа – соответственно «Итак итог» и «Стихи и поэмы» (Иванова 2005: 160–161). Шершеневич (1990: 646) вспоминает, что книга «Итак итог», которую он выпустил, уже отойдя от имажинизма, стала самой серьезной за всю его жизнь книгой стихов.

В 1927 году было официально объявлено о роспуске имажинизма, а в 1928 году Шершеневич проанализирует причины угасания имажинизма в статье «Существуют ли имажинисты?»:

Теперь сама поэзия пущена врукопашную. Здесь побеждает уже не мастерство, не точность прицела, не разрыв лиризма, а более крепкий кулак. [...] От поэзии отнята лиричность. А поэзия без лиризма – это то же, что беговая лошадь без ноги.

Отсюда и вполне понятный крах имажинизма, который все время настаивал на поэтизации поэзии. (Шершеневич 1996б: 458.)

Позднее, при написании книги воспоминаний, Шершеневич (1990: 647) высоко оценил значение всех трех поэтических школ:

Если из символизма [...] я успел почерпнуть знание школ прежнего мира, осознание роли культуры и самую культуру, если из футуризма я вынес задор и готовность лить чернильную кровь за свои молодые и крепкие идеи, то в имажинизме я усвоил многие филологические принципы и самую сущность поэзии, той поэзии, которая, по выражению Есенина, должна стать «междупланетной связью».

4. ПРОСТО, КАК « $2 \times 2 = 5$ ». ТЕОРИЯ ИМАЖИНИЗМА

Главная теоретическая книга Шершеневича-имажиниста была опубликована, как мы уже упоминали, в 1920 году в Москве, в собственном издательстве имажинистов «Имажинисты». По мнению В. Бобрецова (1996: 33), «эту остроумную книжку можно рассматривать как одну из поэм Шершеневича». Бобрецов (там же: 34) советует знакомство со стихами Шершеневича-имажиниста предварить чтением этой книжки, чтобы избежать вопросов по поводу тех или иных многочисленных «отклонений от языковой нормы» в его стихах. Последуем этому совету, тем более что и сам Шершеневич, как указывает Дроздов (2014: 215), предназначал эту книгу как алгоритм, с помощью которого читатель и исследователь могут приблизиться к пониманию того, что хотел сказать автор своим произведением.

Лотон (1981: 80) отмечает, что взгляды Шершеневича на поэзию в основе своей не изменились с переходом его из футуризма в имажинизм: природа поэтического слова и принципы основанного на аналогии построения текста по-прежнему являются центральной темой в книге « $2 \times 2 = 5$ », хотя и более детально исследуются автором с привлечением новой терминологии.

В книге, отмечает В. Бобрецов (1996: 34), многое покажется знакомым читавшему прежде А. Потебню и стиховедческие работы В. Брюсова и А. Белого. Идеи Белого лежат в основе понимания природы образа, в то время как доводы Шершеневича и

предлагаемые технические решения опираются на идеи Маринетти (Lawton 1981: 80). Э. Мекш (2005а: 255), в свою очередь, указывает на параллель между концепцией искусства, высказанной в книге Шершеневича, и философией Ф. Ницше – прежде всего, его трудом «Так говорил Заратустра».

Небольшая по объему книга состоит из трех разделов: первого без названия, второго под названием «Лорелея ритма» и третьего «Ломать грамматику». Первый представляет собой свод 42-х пронумерованных тезисов, или, как отмечает Иванова (2005: 104), своеобразный «каталог сентенций» по аналогии с «каталогом образов». Тезисы по большей части не связаны между собой, так что их можно читать в вольном порядке.

Шершеневич открывает книгу рассуждениями об эволюции эпитета и образа, указывая, что разница между ними состоит в том, что «эпитет – это реализация какого-нибудь свойства предмета, тогда как образ есть реализация всех свойств предмета» Шершеневич 1920: 3). В этом высказывании отражается, по мнению Лотон (1981: 82), заметное влияние А. Белого.

Рассуждая о революции материальной и творческой, Шершеневич (1920: 4) громит пролетарских критиков:

Житейские революционеры еще реже способны понимать революцию в искусстве. Обычно они носители мракобесия и реставрации в искусстве (Фриче).

Иванова (2015: 107) отмечает полемический талант Шершеневича, который в уничижительных выражениях пишет о пролетарском искусстве. Действительно, читая его полные дерзкой иронии высказывания, понимаешь, что имажинизм не мог быть принят ориентированной на идеологические задачи советской литературой. Как мы помним, Шершеневич не принимал идеи о служении поэта власти, эту мысль он продолжает развивать.

Поэты никогда не творят того, «что от них требует жизнь». [---] Пора понять, что искусство не развлечение и не религия. [---] «Поэты должны освещать классовую борьбу, указывать пролетариату новые пути» — кричат скороспелые идеологи мещанского коммунизма. — «Василий! Иди посвети в передней!». (Шершеневич 1920: 13.)

Сегодняшняя модная мнимая величина — пролетарское искусство.

Искусство для пролетария — это первое звено в очаровательной цепи: поэзия для деревообделочников, живопись для пишевиков, скульптура для служащих Совнархоза.

То, что ныне называется пролетарским искусством, это бранный термин, это прикрытие модной вывеской плохого товара. В «пролетарские поэты» идут бездарники [...] (Там же: 14.)

Как и прежде, Шершеневич продолжает критиковать символистов и футуристов, противопоставляя протестующий «индивидуалистический индивидуализм» имажинизма «обывательскому индивидуализму» символизма и «коллективизму» футуризма.

Шершеневич по сути повторяет всё уже сказанное им в предшествующих теоретических работах: критикует «выпирающие из стихотворения» содержание и смысл, рассуждает о необходимости дифференциации искусства, о природе слова в науке и поэзии. Лидер имажинизма также продолжает начатые им в годы футуризма рассуждения о произведении как о совокупности материалов, правильную схему построения которых знает только «точный математик» автор, который, следовательно, и может дать единственно правильное толкование произведения:

Только автор может быть объяснителем и понимающим своего произведения. Отсюда выводы: 1) если есть единое толкование, то не существует критики и критиков; 2) произведения, не объясненные автором, умирают одновременно со смертью поэта. (Шершеневич 1920: 5.)

Шершеневич (там же: 6) предлагает следующую важную формулу, с помощью которой возможно «из каждого читателя сделать такого же поэта, как творец»: поэт – писание – стихотворение – чтение – поэт. Дроздов (2014: 216) отмечает, что особое внимание при интерпретации сложных для понимания стихотворений Шершеневича необходимо сосредоточить на звеньях «поэт – писание – стихотворение», иными словами, на событиях жизни автора в момент написания стихотворения равно как на исторических условиях.

Развивает Шершеневич и свою давнюю мысль о рационализации, «надуманности» искусства:

Все упреки, что произведения имажинистов неестественны, нарочиты, искусственны, надо не отвергать, а поддерживать, потому что искусство всегда условно и искусственно. Рисовальщик черным и белым рисует всю красочность окружающего.

Для поэта условность ритма, рифмы, архитектоники заставляет любить условность. [...] Условность и искусственность есть первый пункт декларации искусства. Неискусственное не произведение искусства. Где нет искусственности, там нет культуры, там только природа. (Шершеневич 1920: 6.)

Вместе с тем, Шершеневич (там же: 17) утверждает, что поэзия имажинизма логична и понятна, и «что в имажинистических стихотворениях нет ни одной строки, которую нельзя было бы понять при малейшем умственном напряжении. Мы не стремимся к тому, чтоб нас поняли, но и не гонимся за тем, чтоб нас нельзя было понять».

В книге Шершеневич сформулировал разницу между символизмом, футуризмом и имажинизмом:

Для символиста образ (или символ) — способ мышления; для футуриста — средство усилить зрительность впечатления. Для имажиниста — самоцель (Шершеневич 1920: 10).

В этом определении образа Шершеневич, по мнению Нильссона (1970: 43) пытался отразить найденную, как ему казалось, им самим новую функцию образа. Это определение, однако, напоминает футуристское «слово как таковое», и доводы Шершеневича против содержания и логики во многом звучат как эхо лозунгов футуристов освободить поэзию «от печальной необходимости выражать логическую связь идей»¹. Об очевидном совпадении этого претендующего на оригинальность определения образа с лозунгами кубофутуристов упоминает и Лотон (1981: 82). Шершеневич (1990: 553) указывал на иное происхождение главной доктрины имажинизма:

Мы утверждали «образ как самоцель» для того, чтоб заставить принять самый факт доминирующего значения образа в слове. То, что было ясно Потебне, Пешковскому, Веселовскому, Афанасьеву, — было новинкой для критики и читателя.

В качестве объяснения этого противоречия можно привести слова Е. Ивановой (2015: 112) о том, что Шершеневич в теории образа делает как бы шаг назад по отношению к литературной теории футуризма и формализма и обращается, возможно сознательно, к терминологии их главного оппонента А. Потебни. Но трактует теорию образа Шершеневич в футуристическом ключе: для него образ становится приемом. Стремясь «преодолеть футуризм», Шершеневич использует футуристическую модель абсолютизации отдельного сегмента поэтического текста: вслед за «словом как таковым», «буквой как таковой» появляется «образ как таковой». (Там же.)

¹ Нильссон приводит слова футуриста Б. Лившица из статьи «Освобождение слова» (Лившиц 1914: 6)

В книге Шершеневич продолжает развивать ещё одну из своих основных идей – идею о стихотворении как о «каталоге образов», возникшую еще в работе «Пунктир футуризма» (написанной в 1913 году – Л. А.). Это был главный аспект, в котором Шершеневич не сошелся с другими имажинистами. (Иванова 2015: 110.)

Соединение отдельных образов в стихотворение есть работа механическая, а не органическая, как полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение не организм, а толпа образов; из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять. Только в том случае, если единицы завершены, сумма прекрасна... Попытка Мариенгофа доказать связанность образов между собой есть результат недоговоренности: написанные в поэме образы соединены архитектурно, но, перестраивая архитектуру, легко выбросить пару образов. (Шершеневич 1920: 15.)

Важными для понимания имажинистских стихотворений Шершеневича являются также его слова о том, что «имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка» (Шершеневич 1920: 18).

Второй раздел книги «Лорелея ритма» резко отличается от первого сугубо научным стилем изложения. Здесь Шершеневич проводит филологический анализ разнообразных стихотворных размеров и ритмов. В своей концепции Шершеневич, как указывает Иванова (2005: 108), опирается на идеи теоретиков французского свободного стиха Шарля Вильдрака и Жоржа Дюамеля и пытается выявить в поэтическом произведении некие математические отношения. Однако, уточняет Иванова (там же), используя точные методы анализа стиха, Шершеневич абсолютизирует этот метод, доводя до абсурда. Лотон (1981: 93) также указывает, что если идея «свободного стиха метафор» является смелой и заманчивой, то объяснение ее специфических особенностей менее чем удовлетворительно. Шершеневич слишком опирается в рассуждениях на свою французскую модель, и его теоретические аргументы не очень убедительны.

Иванова (2015: 108) отмечает, что в третьей части этой явно антифутуристической по своей направленности книги особенно заметна зависимость от идей лидера итальянских футуристов Ф. Т. Маринетти. Эта зависимость проявляется в общности риторических приемов, эмоциональной манере письма, призванной не объяснить, а провозгласить теоретические положения. На первый план выходит игровое, эпатажное, «арлекинадное» начало.

В этой главе с говорящим названием «Ломать грамматику» Шершеневич стремится освободить слово от грамматических связей, поэзию — от стесняющих законов языка, ибо «в «нет никаких законов» — главный и великолепный закон поэзии» (Шершеневич 1920: 36).

Методы Шершеневича «ломать грамматику» отличаются от изложенных в манифестах Маринетти: Шершеневич отказывается от глагола, предлога, реабилитирует прилагательное, отвергаемое итальянцем. «Аграмматизм выполняет у них разные функции: цель Ф. Т. Маринетти передать речь поэта в состоянии аффекта, цель В. Шершеневича подчеркнуть «корневое значение слова», его внутреннюю форму, т.е. образность». (Иванова 2015: 109.)

[...] образ не только не подчинен грамматике, а всячески борется с ней, изгоняет грамматику.

В самом деле, в русском языке образ слова находится обычно в корне слова, и грамматическое окончание напоминает только пену, бьющую о скалу. (Шершеневич 1920: 39.)

Главным врагом поэзии Шершеневич (там же: 41) объявляет глагол, который своей организующей ролью в тексте пытается «пленивать деятельность образного существительного». Вредными считает Шершеневич и предлог с наречием. Основным материалом поэтического творчества Шершеневич (там же: 40) объявляет «существительное, существенное, освобожденное от грамматики или, если это невозможно, ведущее гражданскую войну с грамматикой». Прилагательному, которое «не возражает» существительному «ни числом, ни падежом, ни родом» и, следовательно, не ограничивает образной свободы слова, отводится роль «лопаты», которая «из недр земли выкапывает драгоценные блески» — иными словами, оттеняет и подчеркивает красоту существительного. Допускает лидер имажинизма также использование «пасынка существительного» — причастия.

В качестве образца свободного от грамматических законов построения текста, в котором грамматические формы не затевают образной выразительности слова, Шершеневич (там же: 38) приводит дословный перевод китайского выражения: «Как теперь далее брать отец мать больной любить ты группа относительно сердце внутренности сказать один сказать». Как мы отмечали в части 2.4 нашей работы, знакомство с китайской поэзией оказало влияние на формирование имажинистской поэтики Шершеневича. А. Жолковский (2005: 300) также отмечает, что инфинитивные аграмматизмы

Шершеневича гораздо ближе к этому китайскому примеру, чем к «свободному слову» Маринетти.

Иванова (2005: 111) отмечает, что попытка Шершеневича в своих теоретических трудах «преодолеть футуризм» оказалось безуспешной, и имажинизм Шершеневича – это, по сути, всего лишь «разновидность» футуризма. Тем не менее, подчеркивает Иванова (там же) многие относящиеся к имажинизму наблюдения Шершеневича «очень точно характеризуют сущность футуризма и авангарда в целом (избыточная метафоричность, расколотость сознания)».

В книге «2х2=5», продолжает Иванова (там же) заметны две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, потебнианско-символистское понимание языка поэзии, с другой – футуристско-формалистский подход. Иванова (там же: 113) резюмирует, что совмещение идей Маринетти и Потебни приводит Шершеневича к противоречию: с одной стороны, он требует от образа неожиданности, даже абсурдности, с другой – образ должен поддаваться логическому объяснению. Из-за этого противоречия, предполагает Иванова (там же), теория Шершеневича не могла воплотиться в полной мере на практике – теоретический эклектизм основоположника имажинизма сказался и в художественном творчестве.

5. «ЛОШАДЬ КАК ЛОШАДЬ» – КВИНТЭССЕНЦИЯ ИМАЖИНИСТСКОГО ТВОРЧЕСТВА ШЕРШЕНЕВИЧА

5.1 История создания сборника. Восприятие критикой

Сборник стихотворений «Лошадь как лошадь», увидевший свет в 1920 году, можно по праву считать квинтэссенцией имажинистского периода творчества Вадима Шершеневича. Эта книга, по единодушному мнению специалистов, – главное произведение Шершеневича. Название, по мнению Маркова (1980: 35), отчасти произошло от привычки художника Дида Ладоса рисовать имажинистов в виде лошадей, отчасти от того, что образ коня был весьма популярен в творчестве имажинистов. Марков указывает на статью И. Грузинова. В статье под названием «Конь» Грузинов (1924) рассуждает о популярном в имажинизме образе коня, берущем начало в «Слове о полку Игореве» и через творчество Тредьяковского, Лермонтова, Пушкина и Гоголя пришедшем к имажинистам. Э. Мекш (2005б: 280) обращает внимание на то, что Шершеневич

намеренно выбрал для названия стилистически сниженный вариант «лошадь», а не свойственный высокой поэзии вариант «конь», что соответствует всему построенному на контрасте «высокое-низкое» стилю поэтического сборника.

Э. Мекш (2005б: 278) указывает, что в сборник вошли три стихотворения 1915 года, 11 стихотворений – 1917-го, 27 стихотворений – 1918-го и 14 стихотворений – 1919-го, всего 55 стихотворений. Как вспоминает сам Шершеневич (1990: 448), «Лошадь как лошадь» имела шумный успех – успех скандала и признания». Известен произошедший с книгой курьез: из-за «лошадиного» названия тираж был отправлен в раздел сельскохозяйственных книг, откуда через склад Наркозема чуть не разошелся «по деревням» (там же).

По мнению Мекша (там же: 282-290), книга «Лошадь как лошадь» – это обвинение Маяковскому в измене истинному призванию поэта и своеобразный эпатажный протест против предъявляемых властями к искусству требований соответствовать современности, то есть выполнять идеологические задачи режима. Подробно, с анализом образных приемов и сопоставлением цитат, оппонирование стихотворений сборника Шершеневича стихотворениям Маяковского исследовала Е. Иванова (2005: 119–128).

Эта книга вызвала исключительный интерес у читающей публики благодаря стихам и выразительному авторскому чтению их на многочисленных вечерах поэзии. Однако отзывы критиков были по преимуществу негативными: своеобразные стихи Шершеневича не поняли. Критиков, рассматривавших сборник Шершеневича исключительно с классовых позиций, не интересовала глубинная суть стихотворений, так что автора с лёгкостью обвинили в цинизме и аморальности. (Дроздов 2014: 209–211.)

5.2 Анализ поэтики имажинизма

Сборник «Лошадь как лошадь» можно, по мнению А. Кобринского (2000: 23), назвать иллюстрацией к сформулированным В. Шершеневичем в книге « $2 \times 2 = 5$ » важнейшим принципам имажинистской поэтики. И хотя сборник стихов был издан до выхода в свет книги о поэтике, анализировать его мы будем именно в контексте соответствия основам имажинистской теории. Прежде всего, обращает на себя внимание построение сборника:

Книга [...] построена с помощью приема обнажения тематических и композиционных доминант входящих в нее стихотворений. Абсолютный приоритет формы приводит к тому, что названия зачастую просто кратко формулируют основной конструктивный принцип построения текста [...]. (Кобринский 2000: 23.)

Необычно и выравнивание строк стихотворений не по привычному левому, а по правую краю, а также, как отмечает Мекш (2005б: 278), то, что, стихи, хотя и педантично снабжены датой написания, не выстроены в хронологическом порядке, а перемешаны. В «раздерганном» хронологическом порядке размещения стихов в сборнике Мекш (там же: 280) усматривает документальное фиксирование хаоса, алогизма и абсурда послереволюционных лет.

В названиях отражены основные положения теории имажинизма и дополнены некоторые, оставшиеся неясными в теоретических работах Шершеневича, моменты. Наиболее часто в названиях стихотворений используется слово «принцип» (Иванова 2005: 114-115.) «Принцип краткого политематизма», «Принцип звука минус образ», «Принцип развернутой аналогии», «Принцип гармонизации образа», «Принцип проволок аналогий», «Принцип растекающейся темы», «Принцип обратной темы», «Принцип басни», «Принцип примитивного имажинизма», «Принцип академизма» – всего в сборнике 26 стихотворений-«принципов».

Названия стихотворений, как указывает Иванова (там же: 115), отражают основной изложенный в теоретических трудах Шершеневича принцип имажинизма о механическом, а не органическом соединении тем, образов и мотивов внутри одного стихотворения. Иванова на основе анализа заглавий сборника делает вывод, что для Шершеневича важны категории «тема» и «содержание»: «Содержание плюс горечь», «Квартет тем», «Принцип краткого политематизма». В применении этого довлеющего над органичностью сравнений принципа механистичности, искусственности образов проявилось главное техническое новаторство сборника «Лошадь как лошадь».

Приведем несколько примеров подобных «надуманных» образов из сборника «Лошадь как лошадь» (Шершеневич 2000: 87–152)¹: *Свора слез в подворотне глотки / За икры минут проходящий час /.../ В пепельницу платка окурки глаз. /.../ Долго плюс дальше. Фокстерьеру сердца /.../ В чайнике сердца кипятки. / Доменной печью*

¹ Далее все цитаты стихотворений из этого сборника приводятся без указания автора, года и страницы

улыбки 140 по Цельсию / Обжигать кирпичи моих щек /.../ Паровоз голоса с вагонами строк. («Небоскреб образов минус сопряжение»); *Краску слов из тюбика губ не выдавить /.../ Без одежд гробовой доски* («Квартет тем»); ...*А сквозь мех/ Этой тьмы две строки ваших губ выступают* («Принцип пересекающихся образов»); *Задрав на панели шуршащие юбки стихов* («Тоска плюс недоумение»); *Этих губ бормотливый сквозняк* («Принцип лиризма»); *В темноте колибри папиросы* («Принцип импрессионизма») и другие (здесь и далее выделено мной – Л. А.).

Многие образы создают свойственный имажинизму эпатирующий, антиэстетический эффект. Среди особенно эпатирующих образов можно привести следующие: *Черпаками строчек не выкачать / Выгребную яму моей души; Незастегнутый рот, как штанов прорешка* («Эстетические стансы»); *От задорного вздора лопались вен болты / И канализация жил / Кто-то в небо луну раздраженную, желтую / Словно с жолчью пузырь, уложил; Рот слюною дымился, как решетка клоак...* («Тематический контраст»); *А здесь и весна сиротливой оборваньё / Слюнявит водостоки труб / И женщины мажут машинною ворваньё / Перед поцелуем клапаны губ* («Кооперативы веселья»); *Где с жирком моей славы суп* («Принцип лиризма»); *Но гонококк соловьиный не вылечен / В лунной и мутной моче* («Лирическая конструкция»).

Одним из самых эпатажных и вызвавших наибольшее негодование критики стало стихотворение «Принцип басни»:

Закат запыхался. Загнанная лиса.
Луна выплывала воблою вяленой.
А у подъезда стоял рысак.
Лошадь как лошадь. Две белых подпалины.

И ноги уткнуты в стаканы копыт.
Губкою впитывало воздух ухо.
Вдруг стали глаза по-человечьи глупы
И на землю заплюхало глухо.

И чу! Воробьев канители полет
Чириканьем в воздухе машется.
И клювами роют теплый помет,
Чтоб зернышки выбрать из кашицы.

И старый угрюмо учил молодежь:
-Эх! Пошла нынче пища не та еще!
А рысак равнодушно глядел на галдеж,
Над кругляшками вырастающий.

Эй, люди! Двunoгие воробьи,
 Что несутся с чириканьем, с плачами,
 Чтоб порыться в моих строках о любви.
 Как глядеть мне на вас по-иначеу?!

Я стою у подъезда придуших веков,
 Седока жду отчаяньем нищего
 И трубою свой хвост задираю легко,
 Чтоб покорно слетались на пищу вы!

Как отмечает Дроздков (2005: 238), для правильного понимания этого произведения следует, прежде всего, обратить внимание на название. Шершеневич не случайно использовал слово «басня» – этим он, по мнению Дроздкова, хотел подчеркнуть иносказательность стихотворения, в образах которого авторское сознание выражено двумя субъектами речи: собственно автором (первые пять строф стихотворения) и ролевым героем (последняя строфа). Собственно автор, вопреки утверждению критиков, не приравнивает свои стихи к конскому помету. Изображая воробьев, слетающихся «на пищу» и возмущающихся, что «пошла нынче пища не та еще!», автор указывает на поверхностное восприятие своих стихов критиками и некоторыми читателями, которые «роются» в его строках о любви, то есть читают их без должной вдумчивости, лишь с целью обнаружить изъян.

Последнюю строфу Дроздков (там же: 241) предлагает интерпретировать как высказанную скрытой за образом «рысака» Россией надежду на нового лидера – «седока, отчаяньем нищего» – взамен существующего – Ленина. Эта версия трактовки последней строфы имеет право на существование, ведь Дроздков является одним из наиболее scrupulous исследователей творчества Шершеневича. Однако, по нашему мнению, возможен и иной вариант. «Рысак» – это все тот же поэт, достоинства которого оцениваются непрофессионально, поверхностно, предвзято недалекими критиками и читателями – «воробьями», удел которых «рыться в помете» – выискивать в поэзии элементы подражания, шутовства, кривляния. Поэт же равнодушно (а как же «по-иначеу»?) смотрит на поверхностных критиков (занятых своей «работой» галдящих воробьев), не способных понять истинную ценность поэта, стоящего у порога будущего («у подъезда придуших веков»), глядящего в будущее, новатора, пророка, и ждущего в отчаянии («отчаяньем нищего» можно интерпретировать не как причастный оборот

к слову «седока», тем более, что запятой у Шершеневича нет, а как «с отчаяньем нищего» с пропущенным предлогом или «отчаяньем нищего» по аналогии всем сердцем, всей отчаявшейся душой) истинного, понимающего читателя.

Это стихотворение, как отметил Дроздов (там же: 242), не случайно было размещено в сборнике первым – оно является как бы вступлением к сборнику, обращением к читателям и критикам, в котором прочитывается просьба автора о непредвзятом, внимательном прочтении стихотворений. Стихотворение «Принцип басни» образует с заключительным стихотворением «Последнее слово обвиняемого» своего рода обрамление, подобно прологу и эпилогу. Мы обратимся позднее к стихотворению «Последнее слово обвиняемого», а пока продолжим анализ сборника в контексте соответствия имажинистской поэтике.

Иванова (2005: 116-117) отмечает, что в стихах Шершеневича соединяются две разновидности метафоры, в самом крайнем их проявлении: эпифора, подчеркивающая сходство явлений и предметов, и диафора, при которой сравниваются несходные объекты, и сходство создается искусственно. Именно сопоставление несходных объектов создает художественный эффект. Композиционный принцип Шершеневича заключается в обособлении отдельных образов в составе целого, благодаря чему текст получается несвязным. Однако, подчеркивает Иванова (там же: 117), содержание и тема стихотворения не устранены полностью во избежание абсурдности. Шершеневич, как мы помним, хотя и выступал за превалирование формы над темой и содержанием, все же утверждал, что поэзия имажинизма логична и понятна.

Иванова (там же) указывает, что несвязность поэтического текста достигается Шершеневичем посредством введения в формально объединенный темой и связным лирическим сюжетом стихотворный текст множества микросюжетов, контрастных по отношению к целому. Таким образом демонстрируется иллюзорность содержательной стороны стихотворения. В качестве примера использования данного приема Иванова приводит стихотворение «Принцип примитивного имажинизма»:

И ресницы стучат в тишине, как копыта
По щекам, зеленеющим скукой, как луг,
И душа выкипает, словно чайник забытый
На спиртовке ровных разлук.

Исследовательница отмечает, что сопоставление души и чайника в данном контексте, хоть и удивляет разноплановостью сопоставляемых предметов, вызывает также ассоциации с идеей заброшенности, одиночества, покинутого дома, то есть вписывается в общую тему стихотворения. Другое сравнение – зеленого от скуки лица и зеленеющего луга – «стилистически выделяется из текста, обособливается, что дает возможность воспринимать его только как прием» (там же: 117).

Иванова (там же) упоминает еще одно стихотворение Шершеневича – «Рассказ про глаз Люси Кусиковой», – которое «своим заглавием настраивает читателя на восприятие связного повествования». На самом деле это стихотворение является образцом абсолютного превосходства формы над содержанием. Иванова отмечает, что целью Шершеневича является не описание глаз героини посредством выявления каких-то их особенностей с помощью образов, а демонстрация своего мастерства в сопоставлении несопоставимого. Приведем его полностью, поскольку в нем отразились основные постулаты имажинистской поэтики:

Аквариум глаза. Зрачок рыбешкой золотой.
На белом Эльбрусе глетчерная круть.
На небосклон белков зрачок луною
Стосвечной лампочкой ввернуть.

Огромный снегом занесенный площадь
И пешеход зрачка весь набекрень и ниц.
В лохани глаз белье полощет
Бархаты щек подмести бы щеткою ресниц.

Маки зрачка на бельмах волн качайся!
Мол носа расшибет прибой высоких щек!
Два глаза пара темных вальса
Синдетиконом томности склеен зрачок.

Раскрылся портсигар сквозь вширь ресницы
Где две упругих незажженных папирос,
Глаза стаканы молока. В них распуститься
Зрачку как сахару под ураган волос.

Глаза страницей белой, где две кляксы
Иль паровоз в поля белков орет,
Зрачки блестят, начищенные ваксой
Зрачки вокзал в веселое вперед.

Стихотворение полностью отвечает требованиям теории о механическом соединении, «толпе» образов, и, таким образом, как говорил Шершеневич (1920: 15), может «с одинаковым успехом читаться с конца к началу». Нашел в стихотворении отражение и другой принцип имажинистской поэтики – аграмматизация. В стихотворении использовано достаточное число глаголов – девять, однако только пять из них в личной, согласованной с подлежащим, форме: *пешеход зрачка полощет; мол носа расшибет; раскрылся портсигар; паровоз орет; зрачки блестят*. Из трех использованных в стихотворении инфинитивных конструкций две являются аграмматичными отсутствием модальности: первая без субъекта *На небосклон белков зрачок луною / Стосвечной лампочкой ввернуть* и вторая с субъектом *Глаза стаканы молока. В них распуститься / Зрачку как сахару под ураган волос*. В случае *Маки зрачка на бельмах волн качайся!* аграмматичность достигается несогласованностью сказуемого «качайся» со словосочетанием «маки зрачка»: если «маки зрачка» воспринимать как подлежащее, то сказуемое должен быть в форме третьего лица множественного числа «качаются»; в случае, если «маки зрачка» трактовать как обращение, то правильная форма сказуемого была бы «качайтесь». Аграмматичность строки *Огромный снегом занесенный площадь* достигается несогласованностью в роде существительного и его определений.

В качестве ещё более яркого примера соответствия имажинистской поэтике следует привести стихотворение «Каталог образов». Совершенно справедливо В. Сухов (2005б: 316) назвал это стихотворение единственным, в котором Шершеневич сумел полностью воплотить принцип механического соединения образов. Стихотворение также примечательно своей урбанистической направленностью. Помимо этого, стихотворение демонстрирует полную победу над вредной с точки зрения имажинистской поэтики частью речи – глаголом.

Дома –
Из железа и бетона
Скирды.
Туман –
В стакан
Одеколона
Немного воды.
Улица аршином портного
Вперегиб, вперелом.
Издавека снова
Дьякон грозы – гром.
По ладони площади – жидки ручья.

В брюхе сфинкса из кирпича
 Кокарда моих глаз,
 Глаз моих ушат.
 С цепи в который раз
 Собака карандаша
 И зубы букв со слюною чернил в ляжку бумаги
 За окном водостоков краги,
 За окошком пудами злора
 И слово в губах, как свинчатка в кулак.
 А семиэтажный гусар небоскреба
 Шпорой подъезда звяк.

Безглагольность достигается разными – более простыми и более сложными – приемами. Например, использованием составных именных сказуемых с существительным в именительном падеже и опущенным глаголом-связкой: *Дома – / Из железа и бетона / Скирды*. Есть в стихотворении и неполные (эллиптические) предложения с отсутствующим сказуемым, которое с большей или меньшей легкостью можно восстановить. Таковыми являются: абсолютно грамматически правильная эллиптическая конструкция, с относящимся к опущенному сказуемому обстоятельству места и тире на месте опущенного сказуемого *По ладони площади – жидки ручья*; также правильные, с относящимся к сказуемому обстоятельству места эллиптические конструкции *В брюхе сфинкса из кирпича / Кокарда моих глаз, / Глаз моих ушат* и *За окном водостоков краги, / За окошком пудами злора*; аграмматичная отсутствием входящего в состав фразеологизма «сорваться с цепи» сказуемого *С цепи в который раз (сорвалась) / Собака карандаша / И зубы букв со слюною чернил (вонзила) в ляжку бумаги*. Использует Шершеневич и прием, о который Эйхенбаум (1969: 99) в своих рассуждениях об ослаблении глагола в поэзии Ахматовой называет «творительным отношения» или «творительным сказуемостным»: *За окошком пудами злора; Улица арином портного / Вперегиб, вперелом*. Применительно ко второму случаю можно говорить и об упомянутой также Эйхенбаумом (там же: 111) замене этими творительными оборота сравнения для придания фразе большей смысловой энергии при более компактном размере. Также в случае *Улица арином портного / Вперегиб, вперелом* имеет место еще один выделенный Эйхенбаумом (там же: 99) прием замены глагола наречием, который использован также в неполном предложении *Издали снова / Дьякон грозы – гром*. Шершеневич также использует прием замены глагола междометием: *А семиэтажный гусар небоскреба / Шпорой подъезда звяк*.

Существуют в сборнике и другие примеры «ломки грамматики». Например, аграмматичные формы глагола и аграмматичное склонение имен: *Волосатую завтра увидь!* («Лирическая конструкция»), *Не из глыбы, а тоже из сердца и мяса* («Прицип примитивного имажинизма»); беспредложные конструкции: *Муаровый снег тротуарах завивается*; *Светлые волосы черном пиджаке* («Принцип альбомного стиха»); безглагольные конструкции: *От лица твоего темно-карего / Не один с ума богомаз / Над Москвою саженное зарево / Твоих распятых глаз* («Принцип лиризма»); неологизмы: *Навсегда ль это **всюдное** «бы»?* («Содержание плюс горечь»); *Как глядеть мне на вас **по-иначе**му?! Тусклым августом пахнет **просторье** весеннее* («Тематический круг»); аграмматичные формы причастия: *Я стою у подъезда **придущих** веков* («Принцип басни»).

Мекш (2005б: 278-279) отмечает такие технические приемы Шершеневича, как перенос слов в рифменных окончаниях:

Каждый раз
Несураз-
Ное брякая
Я – в спальню вкатившийся мотосакош.
Плотнoсложенным дням моим всякая
Фраз-
А
Раз-
Резательный нож!
(«Эстетические стансы»)

Иванова (2005: 119) отмечает, что Шершеневич стремится дискредитировать само понятие «содержание», для чего использует одни и те же приемы и в пародийном, и в серьезном ключе. Например, через образ «мышь в мышеловке — сердце в грудной клетке» Шершеневич передает тяжелое душевое состояние героя:

Я жду. Ждет и мрак. Мне смеется.
Это я. Только я. И лишь
Мое сердце бьется.
Юлит и бьется,
В мышеловке ребер красная мышь.
(«Принцип пересекающихся образов»)

Обратным сравнением «мышь в мышеловке – сердце» Шершеневич создает комический эффект (Иванова 2005: 119), который, как мы помним, также является одним из принципов имажинизма, провозгласившего себя как «радостное искусство»:

Словно пот на виске тишины, этот скорый.
 Жесткий стук мышеловки за шорохом ниш...
 Ах! Как сладко нести мышеловку, в которой
 Словно сердце, колотится между ребрами проволоки мышь.
 («Принцип развернутой аналогии»)

Итак, мы обсудили отразившиеся в стихотворениях сборника «Лошадь как лошадь» черты имажинистской поэтики. Однако можно ли говорить о полном соответствии? Бобрецов (1996: 37), рассуждая о произведениях «крайнего урбаниста» Шершеневича, выражает согласие со словами В. Брюсова о книге «Лошадь как лошадь»: «Писатель образованный, начитанный и безусловно талантливый, он больше всего озабочен вопросами “школы”. [...] В книге больше мыслей, чем эмоций, больше остроумия, чем поэзии...» (Брюсов 1990: 531-532). О надуманности, формальности поэзии Шершеневича говорили и его соратники по имажинизму. Р. Ивнев (1921: 23-24) писал:

В 1912 году [...] ты мне показался настоящим человеком, настоящим поэтом. Годами туман рассеялся, и я увидел, что ты не существуешь. Нет человека. Есть кровавая машина, человек-кукла. (---) Твое мрачное веселье составляет сущность твоей натуры. (---) Человека нет. Поэта нет. Сердца нет. Вместо сердца шарик. Холодный, стеклянный, чужой [...].

Б. Глубоковский (1924) также отказал Шершеневичу в наличии искренних чувств:

[...] Но любви? Ах, уж это вы оставьте. Вы романтик письменного стола и чернильницы. Может быть, вы и любите, но не иначе, как прохожую с пятого этажа вашего кабинета. ... Не уверен, любите ли и прохожую. Я уверен, что сначала Шершеневич пишет любовное стихотворение, а потом выбирает предмет страсти. (---) Но Шершеневич имеет свое люблю. Любит он суетный город, в котором женщина только атрибут.... Ибо Шершеневич немыслим без города.

Мы позволим себе не согласиться с приведенными высказываниями. Совершенно справедливы, на наш взгляд, слова Е. Ивановой (2005: 131) о том, что во многом Ивнев и Глубоковский «поддались инерции восприятия и не смогли заметить глубоких, отнюдь не формальных, но содержательных изменений лирики главного теоретика имажинизма». В книге «Лошадь как лошадь», отмечает Иванова (там же) Шершеневич стремится прочь из искусственного ада города:

Все поля крупным почерком плуг
 Исписал в хлебопашном блуде.
 На горизонте солнечный выюк
 Качается на бугре – одногорбом верблюде.

Как редкие шахматы к концу игры.

Телеграфа столбы застыли...
Ноги, привыкшие к асфальту жары,
Энергично кидаю по пыли.

Как сбежавший от няни детеныш – мой глаз
Жрет простор и зеленую карамель почек
И я сам забываю, что живу крестясь
На электрический счетчик
(«Ритмический ландшафт»)

Н смену городу приходят умиротворяющие образы природы, которые, как уточняет Иванова (там же: 132), несмотря на сложность, являются органическими и естественными, а все стихотворение рисует цельную картину – редкий случай в творчестве Шершеневича, «когда в основу образного сопоставления положено зрительное впечатление»:

Стволы стреляют в небо от жары
И тишина вся в дырках криков птичьих,
У воздуха веснушки мошкары
И робость летних непривычек.
(«Динамас статики»)

Или еще один пример, в котором любовь описывается посредством природных образов:

Вот уж слезы, как шишки, длиннеют и вниз облетают
Из-под хвои темнеющей ваших колких ресниц,
Вот уж осень зрачков ваших шатко шагает
По пустым, равнодушным полям чьих-то лиц.

...А теперь только лето любви опаленной,
Только листьями клена капот вырезной,
Только где-то шуменье молвы отдаленной,
А над нами блаженный утомительный зной.
(«Имажинистический календарь»)

Меняется и образ лирического героя: он смягчается и романтизируется. Ключевой для имажинистской поэтики образ шута, гаера, арлекина в сборнике «Лошадь как лошадь» не является структурообразующим. (Иванова 2005: 134). Пример сентиментализации образа лирического героя мы видим, например, в этом отрывке:

Не правда ль, смешно: несуразно громадный,
А слово боится произнести;
Мне бы глыбы ворочать складно,
А я хочу одуванчик любви донести.

(«Принцип ритма сердца»)

Романтизация лирического героя особенно ярко проявилась в любовной лирике:

Эта тихая комната помнит влюблено
Ваши хрупкие руки, веснушки и взгляд.
Словно кто-то вдруг вылил духи из флакона,
Но флакон не посмел позабыть аромат

Вас здесь нет. И без вас. Но не вы ли руками
В шутку спутали четкий пробор моих дней?!
И стихи мои так же переполнены вами,
Как здесь воздух, тахта и протяжение ночей.

Вас здесь нет. Но вернетесь. Чтоб смехом, как пеной,
Зазвенеться, роняя свой пепельный взгляд.
И ваш облик хранят
Эти строгие стены,
Словно рифмы строки дрожь поэта хранят.
(«Принцип звукового однословия»)

Не удалось Шершеневичу реализовать и провозглашённый им в « $2 \times 2 = 5$ » принцип отказа от темы любви к женщине (Шершеневич 1920: 15). Так что, вопреки теории, имажинизм в его стихотворениях не воплотился как «первое проявление вечномужского». В невозможности противостоять любви признается и сам герой:

Мир может быть жестче, чем гранит еще,
Но и сквозь пробьется крапива строк вновь,
А из сердца поэта не вытащить
Глупую любовь.
(«Лирическая конструкция»)

И поэт пишет о любви, стремясь придумать новые средства для ее выражения, потому что обычными «людскими словами» невозможно выразить всего, что чувствуешь:

Хочется придумать для любви не слова, вздох малый,
Нежный, как пушок у лебедя под крылом,
А дурни назовут декадентом, пожалуй,
И футуристом – написавши критический том!

Им ли поверить, что в синий
Синий,
Дымный день у озера, роняя перья, как белые капли,
Лебедь не по-лебяжьи твердит о любви лебедине,
А на чужом языке (стрекозы или капли).

Когда в петлицу облаков вставлена луна чайная,

Как расскажу словами людскими
 Про твои поцелуи необычайные
 И про твое невозможное имя?
 («Принцип звука минус образ»)

Как отмечает Иванова (2005: 134-135) Шершеневич, обращаясь к любовной тематике, бросает двойной вызов: собственной поэтической теории и политизированному духу времени. При этом Иванова (там же) уточняет, что совершенно аполитичными произведения сборника нельзя назвать: гражданская тематика раскрывается через отрицание, отталкивание. Поэт хотел бы не видеть ужасной действительности, но это невозможно:

Какое мне дело, что кровохаркающий поршень
 Истории сегодня качнулся под божьей рукой.
 Если опять грустью изморщен
 Твой голос, слабый такой?!
 («Ритмическая образность»)

Необходимо отметить и еще одну важную особенность поэтики данного сборника, обозначенную Ивановой (там же: 129) как развитие поэтического образа мысли в сторону личностной включенности и исповедальности. Эта особенность проявилась, как отмечает Иванова (там же: 130), не столько во внешних приемах перечисления биографических данных, сколько в «труднопереводимом на язык формальной логики субъективном ощущении искренности переживания».

От 1893 до 919 пропитано грустным зрелищем:
 В этой жизни, тревожной как любовь в девичьей.
 Где лампа одета лохмотьями копоты и дыма,
 Где в окошке кокарда лунного света,
 Многие научились о Вадиме Шершеневиче,
 Некоторые ладонь и ладонь с Вадимом Габриэлевичем,
 Некоторые знают походку губ Димы,
 Но никто не знает меня
 («Квартет тем»)

На противоречащую лозунгам имажинизма о «радостном искусстве» трагическую эмоциональность стихотворений сборника «Лошадь как лошадь» указывает Бобрецов (1996: 38), отметив, что центральным в поэзии Шершеневича имажинистского периода является мотив самоубийства. Вероятнее всего, Бобрецов говорит о сборнике стихов «Итак итог» (1926), часть стихотворений которого была действительно написана в годы имажинизма. Однако отчасти слова исследователя можно отнести и к сборнику

«Лошадь как лошадь», многие стихотворения которого пронизаны отнюдь не радостными мотивами. Шершеневич пишет о тяжелой судьбе поэта:

Долби же, как дятел, ствол жизни, светящийся
гнилью
Криками человеческой боли твоей!
(«Тоска плюс недоумение»)

Еще один пример:

Ну а поэту? Кто купит муки,
Обмотанные марлей чистейших строк?
Он выйдет на площадь, протянет руки
И с голоду подохнет в недолгий срок!
(«Принцип архитектурного соподчинения»)

В некоторых строках чувствуется усталость, тоскливая покорность судьбе, безразличие:

Все течет в никуда. С каждым днем отмирающим.
Слабже мой
Вой
В покорной, как сам тишине,
Что в душе громоздилось небоскребом вчера еще,
Нынче малой избенкой спокойствует мне.
Тусклым августом пахнет просторье весеннее,
Но и в слезах моих истомительных - май.
Нынче все хорошо с моего многоточия зрения,
И совсем равнодушно сказать вместо "Здравствуй" – "Прощай"!
(«Тематический круг»)

Наиболее ярко мотив исповедальности сборника звучит, на наш взгляд, в завершающем сборник стихотворении с характерным названием «Последнее слово обвиняемого». Автор, наученный горьким опытом, вероятно, предвидел реакцию, с которой будет воспринят его новый сборник стихов, и поэтому поместил это написанное в 1918 году стихотворение в конце сборника, соответствующе его озаглавив.

В первых двух строфах, как отмечает Дроздков (2014: 242) отразилась позиция Шершеневича-публициста относительно идеологической роли поэта. Известно, что он выступал за отделение искусства от государства: дело поэта – писать о глазах возлюбленной, хоть бы и в «сотый раз». Дроздков (там же) подчеркивает, что, используя образ «логарифмы бед», поэт говорил о неприемлемости для себя скрывать в своих стихах истинные масштабы трагедии страны, лживо воспевая измученный народ в угоду

властям и в надежде прославиться. Этим, говорит, герой, пусть занимаются «священники» – те, кто «по долгу», а не по сердцу воспевают Россию и заслуживают «лавровые веники»:

Не потому, что себя разменял я на сто пятакков,
Иль, что вместо души обхожусь одной кашицей рубленной, —
В сотый раз я пишу о цвете зрачков
И о ласках мною возлюбленной.

Воспевая Россию и народ, исхудавший в скелет,
На лысину заслужил бы лавровые веники,
Но разве заниматься логарифмами бед
Дело такого, как я, священника?

В следующих строфах, как указывает Дроздов (там же), поэт говорит о своем видении роли поэта в стране. Поэт («фокусник») любит Россию («Мадонну») не меньше ее «официальных» служителей – «певцов революции», однако «молитвам» – искусству фальшиво прославлять ее – «фокусник» не научен, и он «горячо кидает свои шарики» – пусть не так, как «положено», по-своему, но искренне пишет – в том числе о своей любви к родине и боли за нее.

Говорят, что когда-то заезжий фигляр,
Фокусник уличный, в церковь зайдя освещенную,
Захотел словами жарче угля
Помолиться, упав перед Мадонною.

Но молитвам научен не был шутник,
Он знал только фокусы, только арийки,
И пред краюхой иконы поник,
И горячо стал кидать свои шарики.

И этим проворством приученных рук,
Которым смешил он в провинции девочек,
Рассказал невозможную тысячу мук,
Истерзавшую сердце у неуча.

В последней строфе автор открыто говорит словами лирического героя о том, что и он может быть только «влюблённым фигляром», а не каким-нибудь пролетарским поэтом, но зато правдивым, бескорыстно отдающим людям свой «шарик сердца» – поэзию.

Точно так же и я... Мне до рези в желудке противно
Писать, что кружится земля и поет, как комар.
Нет, уж лучше перед вами шариком сердца наивно
Будет молиться влюбленный фигляр

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, на основании нашего исследования можно сделать вывод, что книга Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь» частично соответствует принципам имажинистской поэтики. Однако соответствие обнаруживается в основном в формальных моментах: «рационалистических» заглавиях стихотворений, нетрадиционном графическом оформлении, употреблении искусственных (не основанных на сходстве объектов), а также стилистически сниженных, эпатирующих метафор, усиленной образности стихотворений, механическом, а не органическом, соединении образов внутри стихотворения, безглагольности и использовании некоторых приемов аграмматизации. В отношении тематики стихотворения сборника частично соответствуют пункту имажинистской теории об аполитичности искусства.

Полностью эстетика имажинизма, тем не менее, не воплотилась в книге «Лошадь как лошадь». Вопреки высказанному Шершеневичем в «2x2=5» утверждению о «радостности имажинизма», в книге явно присутствуют мотивы горечи, разочарования и самоубийства. Также, как отмечает Иванова (2005: 130), «вопреки всем заявлениям В. Шершеневича-теоретика, образ не становится самоцелью, но служит средством выражения личностных переживаний героя». Действительно, в сборнике присутствует эмоциональность, за которую Шершеневич критиковал футуризм, а провозглашённая имажинизмом холодная рациональность поэтического творчества выражена весьма незначительно. Иванова (2005: 135-136) подчеркивает, что в сборнике «Лошадь как лошадь» в равной степени отразились, казалось бы, взаимоисключающие тенденции.

В Шершеневич стремится на практике реализовать экспериментальную формалистическую поэтическую теорию имажинизма и частично ему это удастся. И тем не менее, сквозь маску формалистического эксперимента отчетливо проступает лицо живого, страдающего человека. Эволюция художественного стиля В. Шершеневича-поэта связана с усилением личностных черт его поэзии, что противоречит логике В. Шершеневича-теоретика. (Там же.)

В книге «Лошадь как лошадь» отчетливо можно проследить поворот поэтического курса Шершеневича от имажинизма к классическим традициям, и изучение этого вопроса могло бы стать темой для следующего исследования. Другими вопросами для исследования творчества Шершеневича могли бы стать связь его творчества с творчеством Ж. Лафорта, а также отражение имажинистских традиций Шершеневича в литературе более позднего периода. Ведь, как говорил лидер имажинизма, «имажинизма

как школы нет давно. Как метод, как призыв ко всемерному использованию образа – он остался навсегда» (Шершеневич 1990: 553).

Список использованной литературы

Источники

- ЕСЕНИН 1995-2002а: <http://feb-web.ru/feb/esenin/texts/es6/es6-1222.htm> 26.2.2016
- ЕСЕНИН 1995-2002б: <http://feb-web.ru/feb/esenin/texts/e72/e72-2342.htm?cmd=2> 03.03.2017
- ИВНЕВ 1921: Ивнев, Р. *Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича*. М.: Имажионисты. 22–27
- ЛИВШИЦ 1914: Лившиц, Б. Освобождение слова. К. Большаков, Бурлюки: Д., В., Н., А. Крученых, Б. Лившиц и др. *Дохлая луна. Стихи, проза, статьи, рисунки, офорты*. М.
- МАРИНЕТТИ 1914а: Маринетти, Ф. Т. Технический манифест футуристической литературы. Маринетти, Бочьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. *Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов*. Перевод В. Шершеневича. Москва. 36–42
- МАРИНЕТТИ 1914б: Маринетти, Ф. Т. *Дополнения к техническому манифесту футуристической литературы*. См. МАРИНЕТТИ 1914а, 43–46
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1914: Шершеневич, В. Жюль Лафорг. Лафоргъ, Жюль. *Феерический собор*. Вступительная статья, переводы, примечания и библиография Валерия Брюсова, Н. Львовой, Вадима Шершеневича. М.: Альциона
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1913: Шершеневич, Вадим. *Футуризм без маски. Компилятивная интродукция*. Москва
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1916: Шершеневич, Вадим. *Зеленая улица: статьи и заметки об искусстве*. Москва: Плеяды
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1920: Шершеневич, В. *2х2=5 (Листы имажиниста)*. Москва: Имажинисты
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1990: Шершеневич, В. Г. Великолепный очевидец. *Мой век, мои друзья и подруги: воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. М.: Моск. рабочий.
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1996а: Шершеневич, В. Перчатка кубофутуристам. Шершеневич, В. Г. *Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы*. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 359-361.
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1996б: Шершеневич, В. *Существуют ли имажинисты?* См. ШЕРШЕНЕВИЧ 1996а, 456–458
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1997: Шершеневич, В. Декларация. *Поэты-имажинисты*. Москва; Санкт-Петербург: Издательство «Аграф» и «Петербургский писатель», 1997

Исследовательская литература

- HUTTUNEN 2014: Huttunen, Tomi. “Not back to Pushkin, but forwards away from him”: on the russiness of russian imagism. *Russian national myth in transition*. Acta Slavica Estonica. 2014, 6, 218–226.
- LAWTON 1981: Lawton, Anna. *Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism*. Ann Arbor: Ardis.
- MARKOV 1968: Markov, Vladimir. *Russian futurism: a history*. Berkeley: University of California Press.
- MARKOV 1980: Markov, Vladimir. *Russian Imagism, 1919-1924*. Giessen: Schmitz

- NILSSON 1970: Nilsson, Nils Ake. *The Russian Imaginists*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- БОБРЕЦОВ 1996: Бобрецов, В. Ю. *Итак, итог?* См. ШЕРШЕНЕВИЧ 1996,
- БОГУМИЛ 2007: Богумил, Т. А., В. Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности, Барнаул: БГПУ
- БРЮСОВ 1990: Брюсов, В. *Среди стихов*. М.: Сов. писатель
- ГЛУБОКОВСКИЙ 1924: Глубоковский, Б. Маски имажинизма. *Гостиница для путешественников в прекрасном*. 1924, 4. М.: Имажинисты
- ГРУЗИНОВ 1924: Грузинов, И. Конь. См. ГЛУБОКОВСКИЙ 1924
- ДРОЗДКОВ 2014: Дроздов, В. А. *Dum spiro spero: о Вадиме Шершеневиче, и не только: статьи, разыскания, публикации*. Москва: Водолей.
- ЗАХАРОВ 2005: Захаров, А. Н. *Русский имажинизм: предварительные итоги*. См. РИ 2005, 15-16
- ИВАНОВА 2005: Иванова, Е. А. *Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика*. Саратов: Саратов. гос. ун-т.
- КОБРИНСКИЙ 2000: Кобринский, А. «Наши стихи не для кротов...». Поэзия Вадима Шершеневича. Шершеневич, Вадим. *Стихотворения и поэмы*. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект». 7-27.
- КУКЛИН 1991: Куклин, Лев. «...Но ведь я поэт – чего же вы ждали?». О В. Шершеневиче. *Вопросы литературы*. Сентябрь – октябрь 1991. М.: Известия. С. 51–83.
- ЛЕДНЕВА 2012: Леднева, Т. А. Поэзия «Сирены». Литературный процесс послереволюционной эпохи. *Вестник ВГУ*. 2012, 1. С. 197–200.
- МЕКШ 2005а: Мекш, Э. *Традиции Ницше в поэзии имажинистов*. См. РИ 2005, 254–266
- МЕКШ 2005б: Мекш, Э. *Поэт и время в книге стихов Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь*. См. РИ 2005, 277–291
- РИ 2005: *Русский имажинизм: история, теория практика* [редакционная коллегия: В. А. Дроздов, А. Н. Захаров, Т. К. Савченко] Москва: ИМЛИ РАН
- СУХОВ 2005а: Сухов, В. А. «Не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина». *Пушкинские традиции в творческом осмыслении А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов*. См. РИ 2005, 249–254
- СУХОВ 2005б: Сухов, В. А. *Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов*. См. РИ 2005, 316–321
- ШУМИХИН 1990: Шумихин, С. *Глазами «великолепных очевидцев*. См. ШЕРШЕНЕВИЧ 1990, 5-15.
- ЭЙХЕНБАУМ 1969: Эйхенбаум, Б. *О поэзии*. Ленинград: Советский писатель.

Словари

